Devrient

P. o. germ.
273 g -5

<36614156770018
<36614156770018
Bayer. Staatsbibliothek

Dramatische

und

dramaturgische Schriften

von

Eduard Devrient.

Fünfter Band.

Geschichte der deutschen Schauspielkunst.

Erster Band.

Leipzig,
Verlag von J. J. Weber.
1848.

193 D.

Geschichte

der

deutschen Schauspielkunst.

Von

Eduard Devrient.

Erster Band.

Geschichte der mittelalterlichen Schauspielkunst.

Leipzig,
Verlag von J. J. Weber.
1848.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Druck von Otto Wigand in Leipzig.

Geschichte

der

deutschen Schauspielkunst.

Es ist eine ernste Geschichte, die ich zu erzählen habe, so lustig es auch oft darin zugeht.

Es sind die Thaten und Schicksale einer Kunst, so allgemein beliebt, so allgemein besprochen, der man dennoch so selten nachfragt: wie sie geworden, was sie ist? Gleichsam als habe man, da ihre Werke im Momente des Entstehens schon wieder zu verschwinden scheinen, auch ihre Spuren verloren gegeben.

Aber sie sind da, es ist nur mühsam durch Wust und Trümmer ihnen nachzugehen.

Aus Standespflicht habe ich es unternommen; um über den Entwicklungsgang meiner Kunst mir selber klar zu werden, und habe so unendlich mehr gefunden,

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

als ich gesucht, so viel, nicht nur des kunstgeschichtlichen, sondern des rein menschlichen Antheils Würdiges, daß ich der inneren Aufforderung nicht widerstehen konnte, meinen Kunstgenossen, so wie Allen im großen deutschen Theaterpublikum, die ein warmes theilnehmendes Herz für die Schauspielkunst haben, auf diesen Blättern die Resultate meiner Nachforschungen anzubieten.

Sie machen keinen Anspruch, mehr als das zu sein, ich gebe was ich gefunden, ich zeige was ich gesehen. Was mir zu geschichtlicher Wahrheit geworden ist, spreche ich aus, ohne Scheu vor dem Anstoß, den es finden mag.

Ich schreibe im Interesse meiner Kunst und meines Standes und weiß, daß ihnen eine geschminkte Geschichte nichts nützen könnte.

Denselben Weg, den ich mir durch die Wildniß der Ruinen meiner Kunst gebahnt, führe ich den Leser. In das Heiligthum der Kirche, wo die schüchterne Erinnerung an den Pomp der vergessenen heiligen Spiele sich in Winkeln und hinter Pfeilern birgt. Durch das Gewühl des Mummenschanzes, im bunten mittelalterlichen Städteleben, hinaus auf den stau-

bigen Heerweg, vorüber an dem abgelegten Plunder bettelhafter Comödiantenbanden, an den Trümmern jämmerlicher Budenwirthschaft, die ein trüber Schimmer der Opernpracht beleuchtet. An manchem eingesunkenen Grabe habe ich gestanden, wo der Redliche von vergeblicher Arbeit eines edlen Wollens vergessen ausruht. Aus dem Staube habe ich manchen verstreuten Kranz aufgelesen, der auf dem hohlen Boden, der die Welt bedeutet, in leidenschaftlichem Ringkampfe — als hinge eine Welt von Glückseligkeiten daran — gewonnen wurde. Mein Tritt hat die lustigen Echo's geweckt, die der unbesonnene Uebermuth, der luftige künstlerische Leichtsinn von wilden Orgien zurückgelassen. Manch verlornes Kind sah ich am Wege modern, manche Scheintrophäe hochmüthiger Glücksgünstlinge fiel beim ersten Betasten zu Staub, und überall klingelte noch das Schellengeläute der Thorheit, der phantastischen Ausgelassenheit, die nur dem Augenblicke lebt.

Ein buntes, schattenhaftes Gewirr, wo aus dem Gedränge von Larven der Rohheit, Unwissenheit und Verderbtheit, schöne Menschengestalten die leuchtenden Stirnen erheben, in edler Begeisterung und religiöser

Ausdauer glänzende Siege erringen, deren volle Resultate leider ein neidisches Geschick der guten Sache nicht gegönnt hat.

Es ist eine ernste Geschichte, die ich zu erzählen habe, so lustig es auch oft darin zugeht.

Mit der Darstellung des Menschheitsgeschickes — diesem steten Kampfe zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen besserem Wollen, Leidenschaft und Schwäche — hat die Schauspielkunst die bittersten Erfahrungen davon, an ihrem eignen Leib und Leben, auf sich genommen; sie spielt mit der Unvollkommenheit der menschlichen Natur und erliegt selbst unter ihrer Last. Keiner Kunst sind wie ihr, die antiken Höllenmartern auferlegt: mit durchlöcherten Eimern zu schöpfen, die Last bergauf zu wälzen, um sie wieder herabrollen zu sehen.

Vielleicht, wenn ich meine Geschichte auserzählt habe, gesteht man unsrer Kunst und unsrem Stande Achtung für so viele vergebliche Arbeit, Theilnahme mit ihrem Mißgeschicke zu. Wirkliche Achtung und Theilnahme, die man bis auf den heutigen Tag durch eine glänzende Verhätschelung zu ersetzen sucht, hinter welcher sich im Grunde nur die tiefste Verachtung birgt.

Vielleicht tragen diese Blätter dazu bei, unsre Kunst einer ernsteren Betrachtung und Würdigung zugänglicher zu machen; vielleicht helfen sie, die Erkenntniß reifen zu lassen: daß eine Kunst, deren Zweck, nach des größten Dramatikers Ausspruche, „sowohl anfangs als jetzt war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten; der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen," daß diese Kunst endlich in ihrer sittlichen und staatlichen Bedeutung zu begreifen sei, und daß man sie würdig halten und würdig machen müsse, an den großen gesellschaftlichen Entwicklungen unsrer Zeit ihren Antheil zu gewinnen.

Dresden im Januar 1848.

Inhalt des ersten Bandes.

I. Ursprung des Drama's aus dem Gottesdienste.

Seite

Der natürliche dramatische Kunsttrieb 3

Er äußert sich im Gottesdienst, das Drama geht aus dem Cultus hervor 4

Bei den Indern 4

Bei den Juden 6

Bei den Muhamedanern, Chinesen 7

Das attische Theater 7

Unterschied der antiken und modernen Schauspielkunst 9

Der christliche dramatische Gottesdienst 10

Die Urliturgie ein Drama 11

Entstehung der dramatischen Kirchenspiele 13

Die Mysterien 15

II. Erste Entwicklung der Schauspielkunst aus den Mysterien, Moralitäten und Schuldramen. (Bis 1500.)

Einfluß des römischen Theaters in Deutschland 17

Kirchenschauspiele in Deutschland 19

Die Passionsaufführungen 21

Seite
Ausbildung des Kirchendrama's 22
Aufführungen in den Kirchen 24
Sie werden öffentlich 25
Der Humor in den Mysterien 27
Die ersten Lustigmacher 29
Der Teufel 30
Die Moralitäten 32
Nachrichten von Mysterienaufführungen 33
Aeußere Einrichtung derselben 36
Eintrittspreise, Costüm 37
Personal 39
Expositor ludi, der Erklärer, Herold 41
Darstellungsweise 45
Theaterapparat, Requisiten 51
Dekorationen 52
Bedingungen der Bühneneinrichtung 54
Entstehung der Bühneneinrichtung in Frankreich 55
Die dreitheilige Mysterienbühne 57
Scenirung der Osterspiele. Weltschöpfung. Sündenfall . . 61
„ „ „ Bekehrung der Magdalena . . . 63
„ „ „ Auferstehung 67
„ „ „ Teufelsspuk 70
„ „ „ Die Marktscenen und die drei Marien . 71
Die Wirkung des liturgischen Stoffes 74
Ein Wiener Auferstehungsspiel 75
Verweltlichung des Mysteriums 77
Fraw Jutta, eine geistliche Tragödie 78
Rückblick auf die geistlichen Spiele 86
Untergeordneter Zustand der Schauspielkunst 87
Die Schulcomödie 88

III. Entwicklung der Schauspielkunst aus den volksthümlichen Elementen. (Bis Ende des 16. Jahrhunderts.)

Gaukler, Barden, Histrionen, Joculatores 92
Mummereien, Fastnachtspiele 93
Die Zunft der Fastnachtsbrüder 97
Hans Rosenplüt 98

Seite
Darstellungsweise der ersten Fastnachtspiele (der Bavr und der Bock) 99
Hans Sachs 101
Fortschritt der Schauspielkunst durch Hans Sachs 102
Fortschritt des Drama's überhaupt 105
Des Hans Sachs Fastnachtspiele 107
Das dramatische Leben bei Hans Sachs 109
Die Gegensätze des gelehrten und des volksthümlichen Drama's . 110
Bühnenveränderung unter Hans Sachs 113
Die ersten Schauspielhäuser 114
Einrichtungen derselben 115
Einfluß der Reformation auf die Schauspiele 118
Comödiantenzünfte 119
Wiener Schauspiele. Wolfgang Schmelzle 119
Die niederländischen Comödianten 120
Theaterpraxis der Bürgerspiele (Adam Puschmann) . . . 120
Costüm 121
Societätsverhältniß bei den Aufführungen 122
Die Zwischenacte 123
Das Personal 124
Die Schulcomödien 125
Luthers Billigung derselben 125
Schmelzle's Schulcomödien in Wien 127
Vermischung der Schulcomödie mit den Bürgerspielen . . . 129
Die Aufführungen 130
Belebung der Schauspiele durch die Reformation 135
Das Mysterium unter den Bauern 136
Die Jesuitenspiele 137
Vergleich des spanischen Theaters 140
" " italienischen " 141
" " französischen " 142
" " englischen " 144
mit dem deutschen Dilettantismus zu Ende des 16. Jahrhunderts . 146

IV. Fortentwicklung durch die Berufsschauspieler. (Bis um 1670.)

Die englischen Comödianten 148
Ihre Aufnahme an den Höfen 152
Jakob Ayrer und die englische Manier 155
Einführung des Lustigmachers 157

Seite
Der Kurtzweiler Jan Posset 157
Das Singetspiel 158
Englische Comedien und Tragedien 161
Probe aus Titus Andronikus 163
Fortdauer der epischen Form 165
Die Künste der Berufsschauspieler 166
Die Mordspektakel 168
Darstellungsmanier der englischen Comödianten 170
Die lustige Person, der Possenreißer 177
Hans Wurst. Pickelhering. Schampitasche. Schoßwitz . . . 180
Die Manier des Lustigmachers 181
Vermischung des Burlesken mit dem Ernsten 184
Hanswurstspäße 190
Bühneneinrichtung 195
Anwendung der Musik 195
Costüm 196
Standpunkt der Schauspielkunst 197
Die Studententruppen 200
Andre Truppen von Gauklern 203
Mangel an dramatischen Gedichten 207
Martin Opitz 208
Andreas Gryphius 208
Caspar Lohenstein 211
Entschiedne Trennung des gelehrten vom volksthümlichen Drama . 213
Der Alexandriner 213
Die historische Moralität 215
Kirchenspiel, Schäfereien, Waldgedichte 217
Dramatische Hoffeste 218
Die Schulcomödie 219
Rector Weise 220
Die Jesuitencomödie 221
Die studirende Jugend Trägerin der Bewegung 223

V. Magister Velthen und seine Kunstepoche.

(Die letzten 30 Jahre des 17. Jahrhunderts.)

Velthens berühmte Bande 225
Die ersten Hofcomödianten in Dresden 227
Ihre Bestallung 229
Moliere's wichtiger Einfluß auf die deutsche Kunst 231

Seite
Die französische Tragödie dagegen gewinnt keinen 232
Cormartens Polyeuct 234
Fortschritt der Bühneneinrichtung 239
Der Mangel an Gedichten erweitert die Improvisation . . . 241
Die Stegreifcomödien 242
Die improvisirte Haupt=Action 244
Velthens Repertoir 245
Versuch die Schauspielkunst von der Dichtkunst zu emancipiren . 250
Velthens rühmliches Wanderleben 251
Nachtheile der Improvisation 252
Das erste deutsche Hoftheater in Dresden 257
Die ersten Schauspielerinnen 258
Velthen als Director des Hoftheaters 259
Seine Bemühungen um Regelmäßigkeit 262
Die deutsche Hofcomödie wird aufgehoben 264
Abermaliges Wanderleben 265
Die Haupt= und Staatsaction 265
Velthens Ende 266

VI. Die Oper.

Ihr italienischer Ursprung 269
Die Oper in Deutschland 270
Opernhäuser 272
Die Hamburger Oper 273
Schnelle Entartung der Oper 277
Die ersten Frauen auf der Bühne 280
Das Hamburger Opernpersonal 282
Einfluß der Oper auf die Schauspielkunst 282
Untergang der alten deutschen Oper 284

VII. Verfall der mittelalterlichen dramatischen Kunst.

Aeußerste Entartung der Darstellungsweise 287
Wiedereinführung aufgeschriebener Stücke 288
Die Stegreifperiode 290
Die Haupt= und Staatsactionen, genauer betrachtet 291
Scene aus „die große Weisheit des Königs Salomonis" . . 296
" " „Karl XII. vor Friedrichshall" 299
Ernüchterung der Darstellungsweise 301

*

Seite
Pathetische Scenen aus Karl XII. 303
Zustand der Schauspielkunst 306
Moliere ihre einzige Stütze 308
Die Bühne ein Spiegel der herrschenden Zustände 309

VIII. Allgemeine Verwilderung der Comödiantentruppen.

Truppe der Wittwe Velthen 312
Einführung des Harlekin und der italienischen Masken . . . 313
Anschlagszettel der Wittwe Velthen 314
Ihre Direction und ihr Tod 318
Elenson 319
Die Wittwe Elenson 320
Ihre Truppe unter ihren Männern Haak und Hoffmann . . . 321
Ihre Ankündigungen 322
Wandertruppen in Berlin 326
Das Theaterwesen in Wien 328
Joseph Stranitzky 331
Wiedereinführung des Hans Wurst 333
Das erste stabile deutsche Theater und seine Praxis . . . 334
Sein Repertoir 336
Stranitzky als Schauspieler 339
Gottfried Prehauser 340
Das Wiener Theater kommt in die Hände von Unternehmern . . 342
Die Spiegelberg-Denner'sche Bande und ihre Abentheuer . . 344
Die Förster'sche Bande 345
Wezell's Tamerlan 346
Ein Anschlagszettel des Prinzipals Frise 350
Quoten, Eckenberg und andere Prinzipale 452
Die Budenwirthschaft 456
Fortdauer des Zunftwesens 458
Harlekinsmanieren 361
Decorationen 362
Costüm 364

IX. Letzter Rückblick auf den Verfall der mittelalterlichen Schauspielkunst.

Die letzten Schulcomödien 368
Ausgang der Jesuitenspiele 369

Seite
Bauer- und Bürgerspiele 371
Die geistlichen Anfechtungen des Theaters 373
Protestantische Angriffe 377
Conr. Dürr, der erste gerechte Beurtheiler 379
Spener und andre Gegner des Theaters 380
Die Erscheinung der Frauen auf der Bühne vermehrt die Gegner . 381
Anton Reiser greift die Oper an 382
Abendmahlsverweigerungen 385
Verhalten der Obrigkeiten 389
Bürgerlicher Verruf des Schauspielerstandes 390
Rückblick auf das Schicksal der Kunst 391
Ihre nationale Treue 392
Schluß der mittelalterlichen Geschichte 395

Anhang.

Die geistlichen Bauernspiele in unsern Tagen 399
Romio vnd Julieta, früheste Bearbeitung der Shakespeare'schen Tragödie, im siebenzehnten Jahrhundert 408
Wiener Hans-Wurstiaden 435
Ein Stegreifscenarium 436
Hans-Wurst-Arien 447
Jesuitenspiele 455

Geschichte

der

deutschen Schauspielkunst.

I.

Ursprung des Drama's aus dem Gottesdienste.

Unter allen Kunsttrieben, welche dem Menschen angeboren sind, äußert sich keiner so früh und in solcher Stärke als der dramatische.

Die ersten Spiele der Kinder sind Nachahmungen, Darstellungen von Thieren und Menschen. Alle Eindrücke des jungen Lebens fordern sie zunächst zu einer mimischen Reproduction derselben auf, und wir bemerken, daß sie sich mit einer Stärke der Einbildungskraft diesen Spielen hingeben, die zu völliger Selbstverläugnung wird, und die wir in dem Maße nicht wahrnehmen, wenn das Kind anders als unmittelbar mit seiner eignen Persönlichkeit nachbildet. Welches Kind hätte wohl nicht Soldat oder Schule, Vater, Mutter und Kind, Pferd und Kutscher, Jäger, Hund und wildes Thier u. s. w.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

gespielt, und wie wenige dagegen versuchen aus eignem Antriebe mit dem Griffel oder in Lehm oder Wachs nachzubilden? — Der dramatische Kunsttrieb ist der stärkste und allgemeinste.

Auf der Kindheitsstufe des Völkerlebens treten uns dieselben Erscheinungen entgegen.

In den untergeordneten Culturzuständen, die noch kein Bildwerk irgend einer Art aufweisen, werden schon pantomimische Tänze und Darstellungen angetroffen, und überall, wo das gesprochene Wort recht eindringlich lebendige Vorstellungen erzeugen will, geräth es auf die Wechselrede.

Was ist nun wohl natürlicher, als daß dieser vorherrschende Darstellungstrieb im Menschen sich zum bereitesten Organe für die höchste Begeisterung anbietet, und so sehen wir denn in allen Religionen symbolische Geberden, liturgische Wechselreden oder Gesänge den ursprünglichen Gottesdienst bilden.

Aus diesen symbolisch dramatischen Liturgien aber ist bei allen Völkern das Drama hervorgewachsen; vom reinsten Quell des Geisteslebens, vom Gottesdienste, hat es seine erste Nahrung empfangen.

Darum hielten die Inder ihr Drama für ein Geschenk des Gottes Brahma, der es den Weda's entnommen und dem begeisterten Weisen Muni mitgetheilt habe, damit dieser selbst die Genien und Nymphen von Indra's Himmel, dem Luftkreise, darin unterweise. So treu

spiegelt das indische Theater dies innig von der Religion durchdrungene Leben dieses Volkes wieder, daß es den Glauben hegen darf: auch seine Götter in ihrem Himmel ergötzten sich daran. Sind doch auch Halbgötter und Helden die Hauptpersonen fast aller indischen Dramen, ja in der vornehmsten Gattung, dem Dschatra, bilden nur die Thaten und Schicksale des jugendlichen Gottes Krischna — die achte Erscheinungsform des Wischnu auf Erden — den Hauptgegenstand der Darstellung. Und gerade in diesen heiligsten Stücken müssen die Schauspieler den Dialog improvisiren, als ob das Erhabenste nur aus unmittelbar gespanntester Begeisterung dargestellt werden dürfe, als ob der Mechanismus des Auswendiggelernten das Heilige entweihe.

Welch eine kindliche Unschuldswelt entdeckt sich uns in diesem rührenden Vertrauen eines Volkes zu seinen Schauspielern, denen es eine wahrhaft priesterliche Begeisterung unbefangen abfordert!

Ein Segensspruch eröffnet fast immer das Schauspiel, welches freilich oft bloße Gedankeninteressen durch symbolische Gestalten entwickelt, wie in der „Geburt des Begriffes“,*) oft aber auch mit den süßesten Neigungen,

---

*) Das Stück versucht die Forschungen der Vernunft mit dem Offenbarungsglauben in Einklang zu bringen. Es treten unzählige symbolische Gestalten auf: Liebe, Wollust, Haß, Verstellungsvermögen, Meinung, Ruhe, Mitleid u. s. w. Zuletzt

wie in „Sakuntala“ und „Urwasi“, unbefangen spielt, den Spaßmacher gern herzuläßt, ja die Bühne willig einer Unzahl von Liebes-, Intriguen-, Possen- und Pöbelstücken und nicht nur Gesängen und Tänzen, sondern auch Jongleurkünsten anbietet. Der Kindersinn des Indiers schämt sich keiner seiner Regungen.

Verwandter den Elementen unsers Lebens ist die Entwickelung des griechischen Theaters, an dessen künstlerischen Formen das unsre sich gebildet hat.

Daß das antike Drama aus gottesdienstlichen Gesängen und Tänzen zu Ehren des geheimnißvoll zeugenden Gottes Dionysos entstanden, ist bekannt genug. Weniger besprochen ist die vielfach, schon von Luther unterstützte Behauptung, daß das dramatische Element dieses Cultus aus dem Judenthume übertragen worden sei, daß Davids reicher Tempeldienst, die Wechselgesänge seiner Psalmen, sein Tanz vor der Bundeslade, die ursprünglich dramatische Form der Bücher Hiob, Judith, Tobias, Esther, ja selbst des Hohenliedes, auf die frühe Existenz eines jüdisch dramatischen Gottesdienstes schließen lasse. Gewiß ist nur, daß eine wahrhaft dramatische Kunst bei den Juden nicht existirt hat. Die zu verschiedenen Zeiten, vornehmlich von den Heroden eingeführten griechisch-römischen Schauspiele haben im jüdischen Volke nie Wur-

---

wird Verstand und Offenbarung ehelich verbunden und der Begriff erzeugt, der sich dem Urgeist in die Arme wirft.

zel geschlagen; im Gegentheile wurden sie mit religiösem Abscheu betrachtet. Da das jüdische Gesetz aus dem Gottesdienst die bildenden Künste verweist, konnte die Freude an der, mit jenen innig verwandten dramatischen Kunst auch nicht erlaubt scheinen.

Dasselbe ist bei den Muhamedanern der Fall, und gewiß ist dies der Grund, daß bei ihnen im allgemeinen kein Drama zu finden ist; nur neuerdings hat ein französischer Reisender die Existenz von großen Schauspielen in Persien entdeckt, welche den Kampf der Nachkommen des Muhamed und die große Glaubensspaltung des Islam zum Gegenstande haben. An die religiösen Interessen knüpft also auch dies einzelnstehende Muhamedanische Schauspiel an.

So ist es auch bei den Chinesen, deren Theater aber eine große Verbreitung und deren Drama auch eine weitläuftige novellistische, ja biographische Ausdehnung gewonnen hat.

Die Entstehung der griechischen Schauspielkunst aus dem Gottesdienste des Dionysos ist so oft und ausführlich nachgewiesen, daß ich hier nur an die vornehmsten Entwickelungsmomente zu erinnern brauche.

Die dithyrambischen Chöre hatten einen Vorsänger, der Gefahren, Kampf und Sieg des Gottes recitirend darstellte und so einen Wechselgesang erzeugte. Diese redende Person wurde durch Thespis, mit Hülfe der Mas-

ken und sonstiger Verkleidungen, zu Darstellung verschiedener Gestalten benutzt, die an der Stelle der bloßen Erzählung, in Wechselwirkung mit dem Chore eine Art von lebendig gegenwärtiger Handlung hervorbrachten. Allmälig entfernten sich die Stoffe dieser Dramen von dem unmittelbaren Dienste des Dionysos und gewannen national-politische Bedeutung. Das Theater bildete sich aus. Die auf Rädern ruhende Bühne des Thespis, auf welcher diese Handlungen der Heroen dargestellt wurden, damit sie den tanzenden und singenden Chorus überragten, wurde zum Logeion, dem Chor des Volkes blieb die niedrigere Region der Orchestra; die bekannten bedeutungsvollen Conventionen der alten Bühne stellten sich fest.

Bis zu Aeschylus hatte man sich mit einem einzigen Schauspieler begnügt, welches allemal der Dichter selbst war, der auch zugleich Musik und Tanz des Chors zu ordnen hatte; denn das feine Gefühl der Griechen für die Harmonie eines Kunstwerkes konnte sich erst spät darein finden, Dichter und Schauspieler von einander getrennt zu denken. Aeschylus brachte einen zweiten Schauspieler auf die Bühne und damit auch die größere Lebendigkeit der sichtbar gegenwärtigen Handlung. Sophokles fügte den dritten hinzu, über welche Zahl man auch später nur ausnahmsweis hinausgegangen zu sein scheint. Durch den Wechsel der Masken und Kleider konnte man nun schon eine große Zahl von nach einander erscheinenden Gestalten hervorbringen.

Daß die Frauenrollen ebenfalls von Männern gespielt wurden, ist bekannt, vielleicht aber thue ich wohl, an dieser Stelle sogleich an andere Eigenthümlichkeiten der antiken Darstellungsweise zu erinnern, um den Vergleich mit der christlichen und modernen Schauspielkunst von vorn herein abzuweisen.

Die Amphittheater waren von ungeheurem Umfange, ohne Dach, boten also der Stimme wenig Resonnanz dar, und obschon die Masken der Schauspieler Schalltrichter an der Mundöffnung hatten, welche den Ton ungemein verstärkten, so gehörte dennoch ein sehr kräftiges Organ dazu, den Fernsitzenden dieser Tausende von Zuhörern das gewaltige Pathos dieser Tragödien eindringlich zu machen.*)

Die Recitation mußte also gewaltsam, der Gang auf dem Cothurn, der die Gestalten für die Fernsitzenden erhöhen sollte, mußte schwerfällig werden und der Gesichtsausdruck der Maske starr bleiben. Die moderne Kunst hingegen hat gerade in den feingemessenen Biegungen des Redeausdruckes, im wechselnden Spiele der Mienen und in der Zwanglosigkeit und Anmuth der Geberden ihre Mittel zur künstlerischen Täuschung zu suchen. Sie hat sich treu an die Natur zu halten, während die antike Darstellungsweise mehr auf künstlerischen Conventionen beruhte,

---

*) Sophokles war der erste Dichter, der seiner schwachen Stimme wegen nur in zweien seiner Tragödien mitspielen konnte.

welche aus den räumlichen Bedingungen und der religiösen und nationalen Bedeutsamkeit des attischen Theaters hervorgingen.

Wenn dessen abgeschlossene Vollendung also auch für die dramatische Dichtkunst in vielfacher Beziehung eine ewige Mustergültigkeit bewahren wird, so hat dagegen die Schauspielkunst äußerst wenig Anknüpfungspunkte für ihre Fortbildung darin zu finden.

Doch nicht in den heidnischen Religionen nur*), auch in der christlichen Kirche ist das dramatische Element schnell zum Cultus herbeigezogen und zu ganz besonderer Eigenthümlichkeit ausgebildet worden.

Es war eine Lebensbedingung für die Bildung der christlichen Kirche inmitten von Juden und Heiden, unter den Völkern, die nur in Anschauungen und Gefühlen lebten, dem Gottesdienste symbolische Formen, sinnbildliche Handlung zu geben. Die Bekehrten sollten in dem neuen Gottesdienste alles und schöner wiederfinden, was ihnen der alte geboten. Den Antheil der Gemeinde stets lebendig zu erhalten, wurde die Wechselrede zur Grundlage des liturgischen Systems, das aus Antiphonen und Responsorien bald den großen zwölfstündigen Sonntagsgottesdienst, die christliche Urliturgie erschuf, die ein neuerer

*) Römischer Gottesdienst und römische Kunst können hier nicht in Betracht gezogen werden, beides war von den Griechen entlehnt.

Schriftsteller*) in ergreifender Weise beschreibt und mit Recht das großartigste symbolisch-liturgische Drama nennt.

Wir müssen uns in jene Zeiten zurück versetzen, da die Gemeinde schon am Vorabende sich versammelte und bis Mitternacht in der spärlich beleuchteten Kirche in stillen Gebeten verharrte. Da plötzlich öffnen sich, beim Klange der Glocken, die heiligen Thüren**) auf der Altarerhöhung, gleich den Pforten des Himmels. Der Presbyter, das Rauchfaß schwingend, durchschreitet die Kirche bis zur Vorhalle; die Thymianwolken lagern sich über die Gemeinde hin, ein Bild des Geistes Gottes, der da schwebt über den Wassern. Der Diakon, eine brennende Kerze in der Hand, erinnert an den ersten Schöpfungsakt, da Gott sprach: „Es werde Licht!" Die Stimmen der Gemeinden singen den 104. Psalm, die Priester kehren zurück in das Heiligthum und die Thüren werden, ein Sinnbild des Sündenfalles und der Verstoßung aus dem Paradiese, verschlossen.

Der Chor spricht jetzt in Psalmenversen sein Schuld-

---

*) Dr. Heinrich Alt in seinem Buche „Theater u. Kirche," das überhaupt von großer theatergeschichtlicher Wichtigkeit.

**) Es ist merkwürdig genug, daß die drei Thüren in der den Altarraum abschließenden Gitter- oder Bilderwand genau den drei Thüren im Hintergrunde der Schaubühne des klassischen Alterthums entsprechen, und daß dort, wie hier, die Thür in der Mitte „die königliche" heißt.

bewußtsein und die Sehnsucht nach göttlicher Hülfe aus; „bei dem Herrn“ so schließt er, „ist Gnade und viel Erlösung bei ihm; und er wird Israel erlösen von allen seinen Sünden.“ Da eröffnen sich die heiligen Thüren wieder, der Presbyter erscheint, tröstet die Gemeinde durch die prophetischen Verkündigungen des einstigen Erlösers und schließt mit Gebet und Segen den ersten Theil der Feier.

Mit Buß- und Klageliedern und dem wiederholten Rufe: „Herr erbarme dich!“ (Kyrie eleison) beginnt sie wieder und dauert so, bis die ersten Strahlen der Sonne den Anbruch des Tages des Herrn verkünden und man drinnen im Heiligthume den Priester den Lobgesang der Engel „Ehre sei Gott in der Höhe!“ anstimmen hört. Die Geburt des Heilandes wird gefeiert. Der Bischof tritt einfach gekleidet, um die glanzlose Erscheinung Christi auf Erden zu bezeichnen, begleitet von den übrigen Geistlichen, gleichsam den Jüngern, aus den heiligen Thüren, er stellt, unter lobsingenden Chören, den in Israel wandelnden Erlöser dar. Verschiedene biblische Lectionen, endlich die Predigt, vergegenwärtigen das Lehramt Christi und schließen den zweiten Theil des Gottesdienstes.

Jetzt beginnen neue Wechselgebete zwischen Priester und Gemeinde um Gnadenverleihung, der Bischof sammelt die von Gemeindegliedern mitgebrachten Opfergaben an Wein und Brod, eines wird zum Opferlamm

erwählt, dem Herrn dargebracht, (Offertorium) das Leiden und der Kreuzestod symbolisch daran dargestellt und das Abendmahl vollzogen, so daß der Culminationspunkt des Gottesdienstes, die Vereinigung Christi mit den Gläubigen im Sacrament, auch äußerlich mit der Mittagshöhe der Sonne zusammenfällt*). — Wir werden sehen, welche theatralische Wichtigkeit weiterhin diese gottesdienstliche Feier erhält.

Noch deutlicher bildete sich das kirchlich dramatische Element in der Feier der einzelnen Feste aus.

In der Weihnacht wurde vor der aufgebauten Krippe die Geburt des Heilands in Wechselgesängen zwischen Engel und Hirten, zum Feste der unschuldigen Kindlein wurden die Klagen der Mütter von Bethlehem und ihre Flüche gegen Herodes in die Homilie eingeführt. Am Epiphanienfeste hielt Maria mit den drei Königen ein Gespräch, und in dieser Weise gestalteten sich fast alle Kirchenfeste.

Ganz besonders aber zeichnete sich schon frühzeitig die Feier des Ostertages durch seine dramatische Form aus.

Zwei junge Priester erschienen während des Got-

---

*) Diese Urliturgie, welche sich im vierten Jahrhundert in der Kirche verbreitete, wird noch jetzt in den Kirchen Syriens und Palästina's in ihrer ganzen Ausdehnung von Mitternacht bis Mittags 12 Uhr gehalten.

tesdienstes, in ihre Mäntel nach Art der orientalischen Weiber vermummt — ad similitudinem mulierum, wie noch spätere Rituale besagen — welche die beiden Marien vorstellten und sich einer Seitenkapelle näherten, die als Grabeshöhle decorirt war. Dort erschien ein weißgekleideter junger Priester als Engel, den goldnen Schein ums Haupt, und sang: „Wen suchet ihr im Grabe, ihr Christusverehrer?"

Die Frauen:

Jesum von Nazareth, den Gekreuzigten, du Himmelsbewohner.

Der Engel:

Er ist nicht hier, er ist auferstanden, wie er vorher gesagt. Geht, verkündiget, daß er auferstanden aus dem Grabe.

Die Frauen:

Die Juden mögen nun sagen, wie die das Grab bewachenden Soldaten den König verloren haben, trotz des davorgelegten Grabsteines, und warum sie den Fels der Gerechtigkeit nicht besser bewacht haben. Sie mögen uns entweder den Leichnam herausgeben, oder mit uns den Auferstandenen anbeten, das Halleluja anstimmend."

Hiermit waren die Frauen zum Hochaltare zurückgekommen, wo die übrigen Geistlichen, als Darsteller der Jünger Jesu, standen und sie berichteten ihnen:

„Zu dem Grabe kamen wir trauernd, wir sahen

den Engel des Herrn dort sitzen und hörten ihn sagen, daß Jesus auferstanden."

Auf diese Worte brachen Priester und Chor in den Lobgesang aus.

So haben wir mit dieser Osterfeier schon eine abgeschlossene dramatische Handlung vor uns.

Als nun die zwölfstündige Sonntagsliturgie allmälig immer mehr, zuletzt bis auf die Dauer der heutigen Messe eingeschränkt wurde, die Kirche aber die anschauliche Darstellung der Geheimnisse des Erlösungswerkes nicht missen wollte, gab sie diesen eine selbstständige Form, und aus dem dramatischen Gottesdienste wurde nun ein gottesdienstliches Drama, das Mysterium.

An bestimmten Festtagen wurde in der Kirche eine Bühne aufgeschlagen, auf welcher die Geistlichen den Inhalt der Liturgie dialogisch vorstellten, anfangs in seinem ganzen Umfange, bald getheilt in die verschiedenen Momente der Geburt, des Lebens, Leidens und der Auferstehung Christi; wobei die Gemeinde mit eingeschalteten Chorgesängen sich lebendig betheiligte.

Der Einfluß des attischen Theaters, der bei all diesen kirchlichen Einrichtungen unverkennbar ist, trat nun bei der Ausbildung des Kirchendrama's immer deutlicher hervor. Die Grundelemente waren dieselben, die beabsichtigte Wirkung war es ebenfalls und das griechische Drama bot eine schon vollendete Form dar. Wie im indischen und griechischen Drama die Erdenlaufbahn eines

Gottes, der die Vergeistigung des menschlichen Geschlechtes vermittelte, der erste begeisternde Gegenstand gewesen, so war es im christlich kirchlichen Drama das Erdenleben des Gottessohnes.

Christus, im ganzen Umfange seiner Mittlerschaft, war die erste Aufgabe für das christliche Drama. Der Gottmensch war der Anfangspunkt für unsere Kunst der Menschendarstellung, wie er in allen ihren Erscheinungen ihr Gedankeninhalt und ihr Ausgangspunkt sein soll.

II.

Erste Entwicklung der Schauspielkunst aus den Mysterien, Moralitäten und Schuldramen.

(Bis 1500.)

In den Abendländern fand die christliche Kirche schon eine ausgebildete Schauspielkunst auf den römischen Theatern, aber von durchaus weltlichem Charakter. Sie hatte keine religiöse Entstehung, sondern diente nur den Zwecken der Unterhaltung und Belustigung und verfiel daher der äußersten Verderbniß.

Es ist bekannt, zu welch einer schmutzigen Possenreißerei und schamlosen Unzucht, zu welcher Barbarei des Kitzels an blutigen Kampfspielen das Theater in der Kaiserzeit mißbraucht wurde.

Als nun das Römerthum gestürzt war und eine neue Culturperiode, auf der Basis des Christenthums

begann, war die Geistlichkeit eifrig bemüht, der Kirche auch die Theaterlust der Völker zuzuwenden. In Italien, auch in Frankreich und Spanien, wo das römische Theater schon Wurzeln geschlagen hatte und Geschmack und Fertigkeiten dafür verbreitet waren, erhielten die kirchlichen dramatischen Darstellungen eine schnelle Ausdehnung und anziehenden Pomp. Auch werden wir diese Länder in der Entwicklung der dramatischen Zustände unserm Vaterlande immer weit voraus erblicken. Deutschland war durch den äußerst geringen Einfluß der wenigen Theater in den römischen Niederlassungen am Rhein theatralisch wenig gebildet, aber auch wenig vergiftet worden.

So konnte es geschehen, daß in unser Vaterland die dramatische Kunst eigentlich durch die Kirche eingeführt wurde, daß die ersten Eindrücke, welche das Volk von wirklich scenischen Darstellungen empfing, durchaus religiöser Natur waren. Die gottesdienstlichen dramatischen Vorstellungen gehörten zu den ersten Culturmitteln, deren sich das Christenthum bediente, um die Heiden zu gewinnen und zu fesseln.

Was bis hieher als erste Keime der Schauspielkunst im deutschem Volke sich geregt hatte, ging in diese heiligen Spiele auf, oder es fristete, in Verbindung mit den Ueberbleibseln des römischen Histrionenwesens, ein ge-

ringgeschätztes Dasein, bis nach einigen Jahrhunderten auch diese weltlichen Elemente volksthümliche Kraft gewannen.

Die Kirchenschauspiele wurden auch in Deutschland anfangs alle in lateinischer Sprache und musikalischer Recitation gehalten. Waren sie doch ein integrirender Theil des Gottesdienstes. Nur Geistliche waren unsere ersten Schauspieler; die jüngeren unter ihnen übernahmen die Frauenrollen. Bald jedoch sah man ein, daß, um den eigentlichen Zweck der kirchlichen Spiele zu erreichen, nämlich um der Gemeinde durch lebendige Anschauung ein wärmeres Interesse für die kirchlichen Geheimnisse einzuflößen, es auch nöthig sei: dabei eine Verständigung durch die Landessprache herbeizuführen. So fing man an, diese als Erklärung und Erweiterung des lateinischen Textes einzumischen. Dasselbe Verfahren war schon auf die anfänglich auch lateinische Predigt angewendet worden, und da die Kirchenschauspiele ebenfalls eine Bibeltexterklärung, und eine sinnlich wirkende sein sollten, so mußte die deutsche Sprache sich immer mehr dabei geltend machen.

Schon zur Zeit Karls des Großen und in seiner Gegenwart soll ein geistliches Spiel in größtentheils niederdeutscher (altfriesischer) Mundart aufgeführt worden sein, dessen Verfasser der Abt Angilbert war.

Es ist rührend zu denken, daß die vaterländische Sprache auf ihrer Kindheitsstufe sich schon bemüht habe ihrem allerersten Beschützer und Beförderer das Höchste, was die Sprache überhaupt vermag: den dramatischen Ausdruck, als Erstlingsopfer darzubringen.

Den Klöstern, damals den alleinigen Pflanzstätten der Wissenschaften und Künste, gebührt ein großes Verdienst um die erste Ausbildung des geistlichen Drama's, dort haben wir wohl die meisten der Dichter zu suchen, welche die theatralische Feier der kirchlichen Feste vom Weihnachts- bis zum Himmelfahrtstage immer weiter ausdehnten. Wenigstens werden die meisten jener ältesten Handschriften in Klöstern gefunden. Daß selbst die Nonnen in diesen Bemühungen nicht zurückblieben, beweisen die sechs lateinischen Märtyrer- und Bekehrungsgeschichten, welche die Benediktinernonne Roswitha (Helene von Rossov) im Kloster Gandersheim am Harzgebirge, im Jahre 980 verfaßt hat. Sie sind aber nicht für die Darstellung, sondern, der Vorrede zufolge, nur geschrieben, um die unter den Klosterfrauen beliebte Lektüre der sechs Komödien des Terenz zu verdrängen. So merkwürdig daher auch diese dialogischen Gedichte sind, so scheinen sie doch, schon um ihrer klassischen Sprachformen willen, in keinem Zusammenhange mit der Fortgestaltung des geistlichen Schauspieles ihrer Zeit zu stehen.

Am deutlichsten zeigt sich der natürliche Uebergang

der kirchlichen Gebräuche in die Mysterienspiele an der Leidensgeschichte Christi, welche schon im 11. Jahrhunderte den hauptsächlichsten Gegenstand des geistlichen Drama's ausmachte.

Bei der vorherrschenden Neigung zu dramatischen Formen im christlichen Gottesdienste war es natürlich, daß man früh darauf verfiel, die ungemein dramatisch geformten Passions-Evangelien von verschiedenen Geistlichen gesangartig recitiren zu lassen; so nämlich, daß einer derselben alle erzählenden Worte des Evangelisten übernahm, ein anderer die des Heilandes, ein Dritter alle Reden der übrigen Personen; der Chor aber, was Volk und Priester sprechen*). Wie nahe lag es nun, diese dialogische Recitation auf die Bühne zu versetzen! Es bedurfte zunächst gar keiner Umgestaltung; denn das Drama war noch weit von seiner Selbstständigkeit als lebendig gegenwärtige Handlung entfernt, es lag noch ganz in die erzählende Form eingehüllt, nur die sichtbare Gegenwart der Personen und die lebendige Rede gaben der dargestellten Erzählung, den vorgetragenen Dialogen einen theatralischen Charakter. Es fiel daher gar nicht auf, daß eine erzählende Person — wie

*) Dieser uralte Kirchengebrauch, der noch jetzt zur Passionszeit in Rom geübt wird, hat auch den großen Passions-Oratorien von Sebastian Bach zur Grundform gedient.

der Evangelist in der Passion — die Bühne mitbetrat und die Vorgänge im Zusammenhange erhielt.

So haben wir uns nun zu denken, daß bis zum 12. Jahrhundert hin die Kirche den ganzen Jahreskreis ihrer Feste durch Schauspiele geschmückt hatte. Das Leben Jesu von Weihnacht bis Himmelfahrt bildete den ältesten Cyclus; es sind Schauspiele von der Geburt Christi und der Anbetung der Hirten, der drei Könige vor Herodes und bei Maria, dann vom Bethlehemitischen Kindermorde und der Flucht nach Aegypten. Eben so vom Wirken Christi, von seinem ersten Wunder auf der Hochzeit zu Cana, oder von der Taufe an bis zum Leiden und Auferstehen. Andere Gedichte zeigen den Verkehr des Auferstandenen mit seinen Jüngern und die Himmelfahrt.

Dabei blieb man aber nicht stehen, die Verehrung der Maria erzeugte einen zweiten Kreis, Marienschauspiele, die Verkündigung und Heimsuchung, Dialoge zwischen ihr und dem Gottessohne, die Marienklagen und Mariä Himmelfahrt.

Endlich dehnte man den Kreis der Stoffe noch weiter aus, Heiligengeschichten wie die von der H. Dorothea, Frohnleichnamsspiele, die Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen, als Prophezeihung des jüngsten Gerichtes, ja das Spiel vom jüngsten Tage selbst, wel-

ches das Kirchenjahr abschloß, gaben so dem Gottesdienste des ganzen Jahres kirchliche Schauspiele.

So lange der Text dieser Stücke nur lateinisch war, wurde er durchaus gesungen. Als man deutsche Paraphrasen in gereimten Versen hinzufügte, wurden diese gesprochen, der Bibeltext aber immer gesungen. Die den Handschriften beigefügten Noten bezeugen, daß dies ganz in der recitativischen Weise geschah, welche der katholische Gottesdienst noch heutigen Tages bewahrt*).

Zur Verdeutlichung dieser Mischung von Gesang und Rede eine kleine Stelle aus einem Osterspiele, als Jesus die Fußwaschung vornimmt. Das Gedicht lautet:

Petrus.

cantat: Non lavabis mihi pedes in aeternum.
et dicat: Herre Meister, es soll nit sein
daß du wascheſt die Füße mein.

Jesus.

cantat: Si non lavero te, non habebis partem mecum.

---

*) Sollten diese eigenthümlichen Recitative, die doch gewiß aus den ersten Zeiten der Kirche in Syrien und Griechenland datiren, uns nicht zugleich die Art und Weise überliefern, in welcher die griechische Tragödie recitirt wurde? Sollte dies nicht zu einer der Formen gehören, welche der christliche Cultus vom attischen Theater entlehnte?

dicat: Läßest du dir die Füße nit
Waschen hie zu dieser Zit,
So inhast du sicherlich
Keinen Theil an meinem Rich.

Petrus.

cantat: Domine, non tantum pedes meos, sed et manus et caput:

dicat: Herre, die Rede soll nit sein,
Wasche nit allein die Füße mein,
Wasche mir das Haupt und auch die Hand,
Eh ich so dure werde gebannt.

In dieser Weise sind die ganzen Stücke durchgeführt. Der kirchliche Zweck: dem Volke damit eine lebendige Bibelerklärung zu geben, ist augenfällig.

So lange die geistlichen Spiele in der Kirche selbst Statt fanden, haben wir uns die Bühne unter dem Singchore aufgeschlagen zu denken. So war sie in unmittelbarer Verbindung mit den Sängern und der Orgel, auch konnte die Gallerie des Chors zur Erscheinung von Engeln, Gott Vater und Sohn dienen, von dort herab wurden auch die ersten kindischen Versuche der theatralischen Maschinerie geleitet. Der Stern, welcher vor den drei Königen herging, die Taube, welche sich bei der Taufe Christi auf sein Haupt niederließ, wurden von dort an einer Schnur herabgelassen, die gemalte Figur Christi dagegen bei seiner Auferstehung hinaufgezogen. Da diese Schauspiele vornehmlich auf Versinnlichung der

Vorgänge ausgingen, so wurden dabei auch alle Mittel angewendet, deren man habhaft werden konnte.

Daß dazu vor Allem die Bezeichnung der Personen durch Costüm zu rechnen ist, versteht sich von selbst. Mone hat mancherlei Zeichnungen davon in den Klosterhandschriften gefunden, er theilt eine davon in seinen Schauspielen des Mittelalters aus einem Auferstehungsspiele mit. Sie zeigt uns die drei Priester, so die Marien darstellen, völlig in weiblicher Kleidung, Salbenbüchschen in der Hand, nur den ersten mit dem Rauchfasse, dann den Engel, der im Grabe sitzt mit Flügeln an den Schultern, den Engelschein ums Haupt.

Der Bühne gegenüber, in der Tiefe des hohen Chores saß bei diesen Kirchenspielen die höhere Geistlichkeit, die vornehmen Herren und Frauen auf erhöhten Sitzen, oder auf den Gallerien der Kirche, wo es deren gab, in dem Gedränge des Volkes, das im Schiff der Kirche wogte, hielten gewappnete Bürger Ordnung.

Der Aufschwung, den im 12. Jahrhundert Poesie und Künste überhaupt in Deutschland nahmen, konnte nicht ohne Einwirkung auf das Schauspiel bleiben. Es erhielt größere Ausdehnung, das Personal wuchs in den Passionsspielen, welche durch ihren reichen, leidenschaftlichen Stoff besonders anziehend wurden, weder Darsteller noch Zuschauer konnten länger Raum in den Kirchen finden. Man mußte sich entschließen, mit den Mysterien-

aufführungen das Gotteshaus zu verlassen. Auf geweihtem Boden blieb man aber zunächst, schlug die vergrößerte Bühne auf Kirchhöfen oder in unmittelbarer Nähe von Kirchen oder Klöstern auf und die Schauspiele waren damit in ein neues Stadium vermehrter Oeffentlichkeit getreten.

Nun reichte aber auch die Zahl der Geistlichen und Klosterschüler nicht mehr für das Passionspersonal aus; denn dies stieg oft auf mehrere Hunderte. Man mußte Laien zu Hülfe nehmen. Dadurch aber wurde man wieder gezwungen, den deutschen Text noch mehr zu erweitern, die Popularität der Schauspiele steigerte sich also immer mehr.

Seitdem die Mysterienaufführungen unter freiem Himmel Statt fanden, mußten die Weihnachts- und Dreikönigsspiele, der rauhen Jahreszeit wegen, in der Kirche bleiben; ein Umstand, der vielleicht nicht wenig dazu beigetragen hat, sie in ihrer Ausbildung zurückzuhalten. Die Osterzeit hingegen ist als die eigentliche Festepoche des Mysteriums zu betrachten; die Jahreszeit kam dem gewaltigen Stoffe der Passion und Auferstehung zu Hülfe, um hier den allgemeinsten Antheil des Volkes für das Schauspiel an Tag zu bringen.

Diesen Aufschwung des dramatischen Lebens verstärkte von jetzt an eine neue fühlbare Einwirkung der reichen Ausbildung, welche die Mysterienspiele in Frankreich erhielten.

Dies Land der geborenen Schauspieler, das in der Entwicklung der theatralischen Zustände am raschesten vorschritt und wenn auch nicht das erste in der Erfindung, doch immer das gewandteste in deren Ausbildung war, zeigte sich schon vom XII. Jahrhundert an tonangebend.

Nun erweiterte sich auch in Deutschland der Kreis der Stoffe für das Mysterium, die Gedichte dehnten sich auf den Umfang der ganzen ursprünglichen Liturgie, von Erschaffung der Welt bis zur Erlösung der Menschheit durch den auferstandenen Christus aus und die ausschließlich ernste Behandlung der heiligen Geschichte hörte auf.

Der volksthümliche Geschmack, seine Forderung: im Drama ein wirkliches Bild des Lebens mit all seinen bunten Gegensätzen zu finden, verschaffte sich immer mehr Recht und Einfluß. Eine schulmäßige Trennung des Ernsten vom Komischen konnte im Mittelalter nicht Platz greifen, wo das Publikum, wie ein Kind, gern unter Thränen lachte, wo ein naiver und gesunder Humor die ernste und heitere Auffassung des Lebens noch nicht ängstlich von einander schied.

Wie drollig tritt z. B. mitten in einem ganz ernsthaften Osterspiele die Scene hervor, da bei der Gefangennehmung Christi, Petrus dem Malchus das Ohr abschlägt und dieser kläglich schreit:

O weh schanden und schaden!
mit denen bin ich wohl beladen,

ich han hier verloren mein Ohr,
darumb heißt man mich einen Thor.

Jhesus ad Petrum dicit

Peter, thu din Schwerdt wieder in,
denn du sollst deß sicher sin
wer rache will erwerben
mit Schwerdten, der soll verderben.

Jhesus ad Judaeos

Führet mir her den wunden Mann,
Sin Ohr setze ich ihme wieder an.

Malchus

Meister, ich bitten dich
daß du wollest heilen mich.

Jhesus

Din Ohre setzen ich dir wieder an,
als ich wol meisterliche kann.

Malchus dicit socio suo, (sagt zu seinem Genossen)

Geselle lieber Freund, nimm wahr,
wie es um min Ohr war.
zuch (zieh) hin, merke, ob es feste steh,
denn es thut mir allzu weh.

Socius trahit aurem, dicens (sein Genosse zieht ihn am Ohr, sprechend)

Dein Ohr steht dir fest sicherlich
Geselle, also dunket mich.

Malchus

Jhesus ist ein viel guder Mann,
er kann wol setzen Ohren an!

In einem andern Stücke von der Kindheit Jesu ist eine der frühesten Spuren des Lustigmachers zu finden, welcher in späteren Jahrhunderten so wichtig wird *). Dieser Schalk meldet dem Herodes die Ankunft der heiligen drei Könige und spottet bei Seite über den schwachen König, der ein Kind fürchten müsse. Dann kommt er wieder zum Vorschein, um ebenso höhnisch zu äußern, daß die Könige nicht zurückkehren würden, und zuletzt, daß das heilige Kind im Tempel dargestellt worden sei. Und jedesmal wird Herodes wild, daß er ihm immer unangenehme Dinge melde, droht ihn todt zu schlagen, ruft, ob nicht jemand ihn henken wolle, und der Schalk treibt nur seinen Spott damit.

Es ist dies unverkennbar der Charakter des Hans Wurst in seinen ersten Lebensäußerungen.

In Italien, Spanien und Frankreich, wo die Erinnerungen an die Possenspiele des römischen Theaters noch fortwirkten, äußerte sich die Neigung: den Mysterien komische Elemente einzumischen, freilich nicht so harmlos und unbefangen, als in Deutschland. Hatte doch die Sucht, mit Allem, selbst mit dem Heiligen Possen zu treiben, auch die Geistlichkeit dort ergriffen. Die französischen Narren- und Eselsfeste, bei welchen die Geistlichen

*) Er führt auch hier den Namen Bott (Bote), unter dem er zu Ende des sechszehnten Jahrhunderts in Fastnachtspielen hervortritt.

auf den Altären tafelten, Zotenlieder sangen, den Qualm von verbranntem Koth und Schuhsohlen aus ihren Rauchfässern sich unter die Nase schwenkten u. s. w., geben davon die stärksten Beweise. Gewiß unschuldiger als diese Dinge war es, daß sie Markt- und Prügelscenen in die Mysterienspiele mischten, und diese verpflanzten sich dann bald nach Deutschland.

In allen Passionsspielen fast erscheint nun der Arzt oder der Kaufmann, — die volksthümliche Figur des Quacksalbers, den man damals auf allen Märkten fand — welcher den drei Marien die Specereien zur Balsamirung des Leichnams Christi verkauft, mit seinem verschmitzten Knechte Rubin — einer weiteren Ausbildung des Hanswurstcharakters — possenhafte Auftritte hat, seine Frau prügelt u. s. w.

Diese volksthümlichen Zwischenspiele dienten zudem vortrefflich auch die Masse der Gleichgültigen anzuziehen, welche die Kirchenfeste in den Städten nur um des dabei abgehaltenen Marktes willen besuchten.

So war denn also zu Gott Vater mit seinen Engelsschaaren, zu Christus und Maria mit allen Heiligen der rohe, plumpe Spaß jener Marktscenen auf die Mysterienbühne gestiegen.

Aber es blieb nicht dabei. Auch der Teufel übersiedelte sich von Frankreich aus, und nicht nur um das böse Princip darzustellen, sondern auch um zu grotesk lächerlichen Figuren zu dienen. Selbst seiner Höllenfurcht

wußte der Volkshumor die komische Seite abzugewinnen.

Die Teufel erschienen in Wolfs-, Schafs- und Hundefelle gekleidet, in Thierköpfen mit fletschenden Zähnen und großen Hörnern und mit langen Schwänzen.

In Frankreich gab es eine eigene Gattung von Dramen, welche diableries hießen; unter vier Teufeln war in keinem Mysterium auszukommen, woher auch der Ausdruck le diable en quatre stammt. Ja der Unfug von monströsen Larven, rohen Späßen und obscönen Gebehrden brachte in Frankreich, besonders aber in Italien die wüste Wirthschaft des römischen Theaters so vollständig in die heiligen Spiele, daß Papst Innocenz III. i. J. 1210 den Gebrauch der Kirchen und der Meßgewänder, sowie die Betheiligung der Geistlichen bei den Mysterien in Italien untersagte.

Man muß es zum Ruhme unseres ernsthaften Vaterlandes sagen, daß, so bunt und mannichfaltig nun auch die geistlichen Spiele in Deutschland werden, so roh, kindisch und geschmacklos sie oft erscheinen, die Würde des heiligen Gegenstandes in ihnen doch höchst selten verletzt wird. Die deutschen Spiele sind hierin den spanischen ähnlich, in denen das burleske Element auch mehr erscheint: um durch einen pöbelhaften Gegensatz das Heilige zu erhöhen, als es herabzusetzen.

Inzwischen wuchs der Umfang der Gegenstände, deren sich das Drama bemächtigte, durch diese Bewegungen in den romanischen Ländern immer mehr. Zu dem

Leben Jesu und der Maria, der Heiligen und Märtyrer kamen die Geschichten des alten Testamentes und der Wunder. Eine eigene Gattung aber wurde in Paris gebildet, welche den dramatischen Geist weiter entfaltete.

Unter den für Schauspielaufführungen schon organisirten und königlich privilegirten Corporationen in Paris *), der confrèrerie de la Passion und der confrèrerie de la Bazoche, war es die letztere, — aus Gerichtsschreibern (clercs) zusammengesetzt — welche die sogenannten Moralitäten einführte.

In diesen Stücken traten nicht nur Tugenden und Laster als allegorische Figuren auf, sondern auch Personificationen allgemein sittlicher Zustände und Eigenschaften, sogar bloß abstracter Begriffe, in wunderlichem Gemische mit wirklichen Personen aus der heiligen Geschichte. Sie entwickelten in Gesprächen und symbolischen Darstellungen den Gedankeninhalt der heiligen Schrift und suchten durch eine Art von Streit und Lösung theils scholastische Lehrsätze durchzuführen, theils die biblische Moral in allen Beziehungen zum wirklichen Leben darzulegen.

So bezeichnet diese Gattung einen offenbaren Übergang von der religiösen Anschauung zur sittlichen Anwendung.

---

*) Auch in Italien traten um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts zwei förmliche Gilden zu geistlichen Spielen zusammen, die Gesellschaften del Gonfalone und Batuti.

Nicht nur Gegenstände wie „die Vermählung der Seele mit Jesu", wobei Liebe, Wahrheit, Erleuchtung, die Seele, die sieben Todsünden, die Gerechtigkeit, Jesus und die Töchter Zions vorkommen, wurden in diesen Stücken abgehandelt*), andere zeigen das menschliche Leben im Widerstreit mit guten Vorsätzen und bösen Neigungen. Da erscheinen dann: Reichthum, Lüsternheit, Begierde, Uebermuth, Stolz, Schönheit, Stärke und führen Streitreden gegen die personificirten Tugenden, bis zuletzt Erkenntniß, Buße und Sacrament hinzutreten, als die alleinigen Helfer des Menschen. Andere Moralitäten aber stellen eine noch angewandtere Sittenlehre dar und züchtigen allegorisch die Modegebrechen der Zeit.

Dies war der allgemeine Entwickelungsgang des mittelalterlichen Drama's bis zu der Epoche, in welcher die ersten bestimmten Nachrichten über einzelne öffentliche Aufführungen anzutreffen sind. Aus diesen werden wir nun leichter bestimmte Vorstellungen über die Art, wie sie dargestellt worden, ableiten können.

Der Canonicus Joh. Rothe berichtet in seiner Thüringischen Chronik, daß im Jahre 1322, am 26. April zu Eisenach eine Aufführung stattgefunden habe, und zwar

*) Die Aehnlichkeiten dieser Moralitäten mit den indischen Stücken, wovon Seite 5 „die Geburt des Begriffes" uns ein Beispiel gab, ist höchst auffallend.

auf der sogenannten Rolle, einem Platze zwischen der St. Georgenkirche und dem Barfüßerkloster. Ist es nicht äußerst merkwürdig, daß die erste Nachricht, die wir von einem solchen Vorgange besitzen, zugleich Zeugniß giebt von einer der gewaltigsten Wirkungen des Schauspiels auf das Gemüth des Zuschauers.

Die Chronik erzählt: „Also machten die von Eisenach nach Ostern, als sich der Prediger Ablaß anhub, ein schönes Spiel von den zehn Jungfrauen, deren fünf weise und fünf thöricht waren, nach dem Evangelium, das Christus gepredigt hat*). Und da war der Landgraf Friedrich gegenwärtig und sah und hörte, daß die fünf thörichten Jungfrauen aus dem ewigen Leben gestoßen wurden, und daß Maria und alle Heiligen für sie baten, und daß es nicht half: daß Gott sein Urtheil wandte. Da fiel er in große Zweifel und ward mit großem Zorn bewegt und sprach: Was ist denn der Christen Glaube, will sich Gott nicht erbarmen über uns, der Bitten Mariä und aller Heiligen willen? Und ging zur Wartburg und war zornig wohl fünf Tage, und die Gelehrten konnten ihn kaum beschwichtigen, daß er das Evangelium verstund, und danach so schlug ihn

*) Die Darstellung dieses Gleichnisses, als Symbol des jüngsten Gerichtes, wurde bei Ablaßertheilungen gewählt, um die eingeschüchterten Gemüther anzutreiben, bei dem Gnadenschatze der Kirche Hülfe zu suchen.

der Schlag von dem langen Zorn, daß er drei Jahre lang zu Bette lag. Da starb er, als er 55 Jahre alt war."

Daß dies Schauspiel den Landgrafen bis zu Tode erschüttern konnte, muß für einen Beweis gelten, daß, obschon dasselbe von Predigermönchen und deren Schülern aufgeführt wurde, dies doch, wenigstens zum großen Theile, in deutscher Sprache geschehen sein muß.

Ferner meldet die Berliner Chronik von öffentlichen geistlichen Spielen, welche die Franziskaner des grauen Klosters daselbst im vierzehnten Jahrhundert gehalten hätten, und deren Verfasser der Pater Ambrosius Hellwich gewesen sei.

In Schlesien und Böhmen fanden die Mysterien im vierzehnten Jahrhundert unter Karl IV. Schutz und Verbreitung.

Von einem „geistlichen Spiele von der h. Dorothea", das **1412** zu Bautzen auf dem Markte aufgeführt worden, wird berichtet, daß dreiunddreißig Zuschauer, welche auf dem Dache des Löbauischen Hauses Platz gesucht hatten, durch den Einsturz desselben verunglückt seien und deshalb die Wiederholung des Schauspiels verboten worden.

Vor Kaiser Sigismund wurde bei der Kirchenversammlung zu Kostnitz **1417** ein Mysterium von der Geburt Christi, der Ankunft der Weisen aus dem Morgenlande und dem Bethlehemitischen Kindermorde aufgeführt.

Im fünfzehnten Jahrhunderte wurden die Aufführ-

rungen immer allgemeiner, und wenn sie auch in Deutschland nicht solche Schauwuth erregten, wie in Spanien, Frankreich und England, auch nicht wie dort schon Corporationen zum Gewerbszweige dienten und daher eine weit größere Ausbildung erlangten, so wuchs doch offenbar die dichterische Production, und reicher und mannigfaltiger wurde die Darstellungsweise.

An das, was die dramatische Kunst in unseren Tagen leistet, dürfen wir freilich nicht denken, wenn wir uns eine Vorstellung von den Aufführungen der Mysterien und Moralitäten machen wollen. Die Schauspielkunst in ihrem eigentlichen Wesen war dabei noch gar nicht in Anspruch genommen; wir sehen im Grunde noch gar keine dramatischen Kunstwerke vor uns, sondern nur ein reiches Material dazu zusammenhäuft.

Betrachten wir einmal zunächst die äußere Beschaffenheit dieser Aufführungen, um daraus auf ihre innere Natur schließen zu können.

Am hellen Tage, unter freiem Himmel, auf einem offenen Gerüste, das nur für das festliche Vorhaben aufgerichtet war, wurden die Mysterien aufgeführt. Oft dauerten sie ganze Tage, und wenn nicht eintretender Regen das Spiel unterbrach, so geschah es nur durch die Pausen, welche die Mahlzeiten nöthig machten.

Meistentheils aber fanden die Aufführungen in den Nachmittagsstunden Statt, und da diese für die Länge der Stücke nicht ausreichten, so wurden sie in die Haupt-

epochen der darzustellenden Geschichte zerlegt und an zwei oder mehreren Tagen nach einander aufgeführt. Diese Abtheilungen hießen dann „Tagewerke" nnd stiegen sogar bis auf fünf*).

Daß die Zuschauer bezahlen mußten, ist kaum zu bezweifeln; denn die Aufführungen verursachten große Kosten. Vielleicht aber waren die Gaben freiwillige, wenigstens ist nicht bekannt, daß in Deutschland diese Eintrittspreise drückend geworden wären, wie das in Paris durch die Passionsbrüder geschah, und wo das Parlament verordnen mußte, daß von keinem Zuschauer mehr als zwei, nach heutigem Gelde acht Sous gefordert werden dürfe. In späteren Zeiten wurden in Deutschland Stiftungen zu regelmäßigen Passionsaufführungen von Klöstern und von Fürsten gemacht, durch deren Zinsen man die Kosten theilweise bestritt.

Das Theatercostüm war in seinen Hauptbestandtheilen die herrschende Tracht der Zeit. Hierin hat das Theater jederzeit mit der Malerei Schritt gehalten. Und wie wir auf den mittelalterlichen Bildern die Personen der Vorzeit und der heiligen Geschichte in völlig mittelalterlicher Tracht abgebildet sehen, nur Christus und

*) In Frankreich trieb man es viel weiter; 1536 wurde zu Bourges ein Mysterium, les actes des apôtres, aufgeführt, das vierzig Tage dauerte. Es hatte 40,000 Verse, welche in 9 Büchern aufbewahrt werden.

die Apostel, Gott Vater und die Engel davon eine Ausnahme machen, ebenso haben wir uns das Aussehen der Theatergestalten des Mysteriums zu denken.

Aber auch im Costüm äußerte sich der symbolische Charakter des Mysteriums, ein Beispiel davon finden wir in der Anweisung eines alten Passionsspieles. Der auferstandene Christus, den wir uns doch nur mit dem Leichentuche umhüllt denken, soll hiernach mit triumphirenden Kleidern angethan sein, d. h. mit geistlichen Gewändern, welche bischöfliche Würde bezeichnen, einer feinen Dalmatica und einer rothen Casula, dazu mit einer von Diademen umgebenen Krone — was an die päpstliche Tiara erinnert — das Kreuz mit der Fahne in der Hand.

So war durch dieses Costüm Christus als im bischöflichen Wirken fortlebend dargestellt und das oberste Kirchenamt mit der Person des Gottessohnes identificirt.

Was die rothe Farbe des geistlichen Oberkleides bedeute, lehrt uns ein anderes sehr merkwürdiges Passionsspiel aus der hessischen Stadt Alsfeld, in welchem Satan, als Christus vor der Pforte der Hölle erscheint um die Seelen zu erlösen, fragt:

Nu du so gewaldigk bist,
So sage mer wovon ist
Denn dyn kleyt von Blude rot
Als ob du syst geslagen dot?

und die Engel ihm Christi Opfertod verkünden. Also

im Erlösungsblute prangend mußte der triumphirende Heiland erscheinen.

Uebrigens sehen wir aus dieser Vorschrift, daß die Meßgewänder bei den deutschen Mysterienaufführungen fortwährend im Gebrauch waren, was dann für die Mannichfaltigkeit und Pracht des Costüms keinen geringen Maßstab gibt; obschon diese in Deutschland nie den Luxus der französischen Mysterienaufführungen erreicht haben mag, von welchem die Chroniken melden. So ergab z. B. der Wiederverkauf des zu einer Aufführung gebrauchten Costüms in Valenciennes im Jahre 1547, 728 Livres 12 Sols und 6 Deniers. Aber auch in Deutschland wurde gewiß großer Werth auf den Reichthum der Kleider gelegt; denn der Mangel eigentlich dramatischen Lebens stellte die Wirkungen der Mysterien wesentlich auf das Schauen; ihr feierlicher Pomp blieb ihr Hauptanziehungsmittel.

So suchte man auch durch die Menge der darstellenden Personen auf die Massen zu wirken. Während auf der griechischen Bühne drei Schauspieler in verschiedenen Verkleidungen genügten, um eine reich bewegte Handlung darzustellen, stieg das Personal der Mysterien mit Chören und Statisten zu Zeiten auf mehrere hundert Köpfe.

Daß es nicht immer leicht war, einigermaßen anstellige Personen in gehöriger Anzahl zusammen zu bringen, daß man, namentlich für die komischen und Teufelsrollen

die landstreichenden Possenreißer und Spruchsprecher zu Hülfe nehmen mußte, ist sehr einleuchtend. Ja nicht selten mag Ungeschicklichkeit oder Schelmerei, besonders in kleineren Städten, die lächerlichsten Scenen herbeigeführt haben *).

---

*) Im Eulenspiegel wird eine solche in der dreizehnten Historie erzählt, nach welcher er Küster bei einem Pfarrer geworden war, der sich ein Kebsweib hielt, welches einäugig war. Eulenspiegel hatte einen Groll auf sie, weil sie ihn wegen seiner schelmischen Streiche bei seinem Herrn angab. „Während dieser Zeit nun — heißt es — sollten sie zur Osterfeier spielen die Auferstehung unsers Herrn. Und dieweil nun die Leute nicht gelehrt waren, auch nicht lesen konnten, so nahm der Pfarrer sein Kebsweib und that sie in das heilige Grab, statt eines Engels. Da nun das Eulenspiegel sah, nahm er zu sich drei der einfältigsten Leute, die da zu finden waren, daß sie die drei Marien vorstellten, und der Pfarrer stellte Christum vor, mit einem Panier in seiner Hand. Darauf sagte Eulenspiegel zu den einfältigen Leuten: wenn der Engel fragt, wen Ihr suchet, so sollt Ihr sagen: des Pfaffen einäugiges Kebsweib. Nun begab sichs dann, daß die Zeit heran kam, daß sie spielen sollten, und der Engel fragte sie: wen suchet Ihr? Sie antworteten, wie sie Eulenspiegel gelehrt, und sagten: wir suchen des Pfaffen einäugiges Kebsweib. Und da konnte der Pfarrer hören, daß sein gespottet ward. Und als des Pfaffen Kebsweib das vernahm, wollte sie aufstehen aus dem Grab und den Eulenspiegel mit der Faust ins Gesicht schlagen, aber sie verfehlte sein und traf einen von den einfältigen Leuten, der eine von den drei Marien vorstellte. Dieser gab ihr wieder eine Maulschelle, und darauf ergriff sie

Dies Alles aber störte die Theilnahme des Volkes nicht, das an so leicht verletzliche Illusionen noch nicht gewöhnt war, wie unser heutiges Theaterpublikum.

Meistentheils mußte das aktive Personal schon ehe das Schauspiel begann vor der offenen Bühne sitzen oder stehen; gewiß um die Zuschauer herbeizuziehen. Sobald das Spiel beginnen sollte, wurde das Personal, wie eine alte Anordnung besagt, „herrlich und ehrlich auf das Gerüst geführt — einen Vorhang hatte man noch nicht — im Halbkreise aufgestellt oder in Sessel gesetzt. Dann hebt männiglich zu singen an: veni sancte spiritus und dann singen zwei Engel: emitte spiritum."

Es wurde also, wie vor den indischen Schauspielen, förmlich gottesdienstlicher Segen angerufen.

Nun ermahnte der Erzähler oder Erklärer — expositor ludi, auch praecursor wird er in den Handschriften genannt — der in der Person eines Herolds, meistens aber in der eines Heiligen erscheint, zur Stille und leitete das Spiel ein.

---

ihn bei den Haaren. Das sah sein Weib und kam herbeigelaufen und schlug des Pfaffen Kebsweib. Als das der Pfaffe sah, warf er hin seine Fahne und lief herzu, seinem Kebsweib zu helfen. So gab denn Eines dem Andern tüchtige Stöße und Püffe und ward ein großer Lärm in der Kirche. Da nun Eulenspiegel sah, daß sie einander alle in der Kirche bei den Ohren hatten, ging er seines Weges hinaus und kam nicht wieder."

So beginnt der h. Augustinus, ein Osterspiel aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts, folgendermaßen:

„Höre heilige Christenheit
Dir wird noch heute vorgeleit
Wie aller Welt der Schöppere
Mit Zeichen offenbere
Darzu mit heiliger Lehre
Und auch mit großer sehre
Gewandelt hat auf Erdrich
Und ward gemartert durch dich" ꝛc.

Oft sagt der Erklärer auch zuerst, wer er selber und wer die aufgestellten Personen des Spieles seien.

Ferner übernimmt er es, durch seine Zwischenreden den Fortgang der Geschichte zu erhalten, auf besondere Momente derselben aufmerksam zu machen und ihre Moral herauszustellen. So spricht z. B. Augustinus in demselben Gedichte, nachdem Jesus seine Jünger um sich gesammelt hat:

„Hörent mit zuchten fürbaß
man will euch zeigen das,
wie die Juden sprachen
und eine Frauwe vor unsern Herrn brachten
die war deß angesprochen
sie hätt ihr Eh gebrochen.
sie thatens nur umb das
weil sie gen Ihesum trugen haß,
da hat er ihr sin Hülfe erkannt,
deß wurden die Juden wol geschand't.

Nun bringen die Juden die Ehebrecherin. Rufus, der rothhaarige Jude, der fast in allen Gedichten den giftigsten Gegner des Heilandes abgiebt, (so wie wir diese Figur auch auf den meisten mittelalterlichen Bildern finden) spricht:

„Gib uns meister dinen rath
diese Frauwe ihre Eh gebrochen hat,
Moyses, nach dem wir leben
hat uns sollich gebot gegeben
daß man die huren steine;
derselben ist sie eine."

Jesus bückt sich nun, schreibt auf die Erde, singt: si quis sine peccato etc. und spricht: „Wer ohne sünde ist und ohne Meyn *) der werfe auf diese Frauwe einn stein." Die Juden lesen die Schrift und gehen still davon, worauf Augustinus wieder spricht:

„Merket, wie diesen ist geschehn,
sie hant Jhesus Schrift angesehn,
jeglicher sah sine missethat
darumb die Frauwe ledig staht."

In dieser Weise erklärt der expositor ludi alle Hauptmomente des Spieles; oft übernehmen auch die Engel, bald singend, bald sprechend dieses Amt. Oft beschränkt sich diese Function auf Prolog und Epilog, ja in anderen Stücke fehlt dieses Heroldsamt gänzlich.

*) Meyn heißt hier wohl Falsch, wie in Meyneid.

Dies sind dann solche, die wenig oder gar keinen historischen Inhalt haben; Moralitäten und dogmatische Dialoge. In diesen sagt dann jede Person zu Anfang ihrer Rede von sich selber, wer sie sei. In einem alten Spiele „von Frohnleichnam“ aus dem vierzehnten Jahrhundert z. B.

Adam dicit

Ich bins der Adam
der leyder von vngehorsam
hat geladen große Not
da von daz ich brach gotes gebot u. s. w.

Jheremias propheta dicit

Ich bins Jheremias
der prophete und ihr sult wissen daz
Ich wil euch kundigen Botschaft u. s. w.

Nach diesem Schema sprechen noch ein und zwanzig Personen *).

Wie aber war nun, nach solchen Anfängen, bei so ungeheuerlichem poetischen Stoffe, bei dergestalt zusammengehäuften Mitteln, die eigentliche Darstellungsweise der Mysterien?

---

*) Die Gestalten auf den alten Bildern, denen eine erklärende Schrift aus dem Munde geht, geben dazu eine Parallele. — Auf derselben Stufe steht noch jetzt das chinesische Theater. Dort erklärt jede auftretende Person zunächst ihren Stand, ihre Abstammung und Familienverhältnisse auf das Ausführlichste.

Die Angaben, welche wir darüber, selbst bei unseren größten literarischen Autoritäten finden, sind so allgemein, daß sie die seltsame Eigenthümlichkeit dieser theatralischen Erscheinung kaum ahnen lassen, aber dem bühnenkundigem Auge tritt aus einer Vergleichung der alten, handschriftlichen Ueberlieferungen ein ziemlich deutliches Bild davon entgegen.

Keineswegs war es damit gethan, daß die Personen des Dramas im Halbkreise aufgestellt wurden und, je wenn die Reihe an sie kam, hervortraten, sangen und sprachen nnd wieder zurücktraten: die Scenirung der Mysterien hatte eine ungemein umständliche und künstlich erwogene Combination.

Sinnreich und kindisch, complicirt und einfältig, peinlich genau und sorglos unverständlich, sehen wir in diesen phantastisch kunterbunten Aufführungen das seltsame Experiment ausgeführt: die dramatische Kunst von der ganz umgekehrten Seite zu beginnen und Schauspiele, — dem Gedankeninhalte wie den Vorgängen nach — von ungeheurem Umfange zu unternehmen, bevor auch nur die alleruntergeordneteste Aufgabe der Menschendarstellung gelöst war.

Es ist interessant und lehrreich zu sehen, wie dadurch die Aufführung lediglich auf Combination ganz äußerlicher Aufstellung und Platzveränderungen beruht nnd daraus ein wunderliches Mittelding zwischen theatralischer

Handlung, kirchlichem Ceremoniel und unseren heutigen Oratoriumaufführungen entsteht.

Was die, in die alten handschriftlichen Gedichte eingeschalteten Angaben uns zu errathen übrig lassen, erklärt zum Glück ziemlich vollständig eine alte Pergamentrolle des St. Bartholomäusstiftes zu Frankfurt a. M., in welcher wir ein förmliches Dirigirbuch des Passionsspieles vor uns haben, welches das funfzehnte Jahrhundert hindurch, und 1506 zum letzten Male, mit 267 Personen auf dem Platze am Römer aufgeführt worden ist *).

Dieser Pergamentrolle zufolge wurde das Personal, unter dem Klange der Tuben und anderer Instrumente auf seine Plätze geführt, und Knaben, als Engel gekleidet, geboten Ruhe durch den oft vorkommenden Ruf: Silete! Silete! Silentium habete!

Diese Chorknaben hatten bei den Mysterien mannichfache Dienste zu verrichten, als ob es ein kirchliches Amt gälte. Nicht nur daß sie Ruhe geboten, und alle kirchlichen Zwischengesänge intonirten, sie sangen auch oft erzählende und erklärende Strophen zwi-

*) Das merkwürdige lateinische Manuscript macht auch die Geistlichen namhaft, welche bei den verschiedenen Aufführungen die Rolle des Erlösers gespielt, und welche die Rectoren der Darstellung gewesen seien. Beides waren allerdings die wichtigsten Functionen.

schen den Darstellungen, hatten auch die Veränderungen, welche mit den Requisiten auf der Bühne nöthig wurden, vorzunehmen.

Nach dem Prologe des Passionsspieles, in welchem der h. Augustinus — der den Herold macht — mit David, Salomo, Daniel, Zacharias, Abraham u. A. über die Berufung Christi, Geburt und Kindheit debattirt, schließt die von allen Personen gesungene Antiphona: „Und Jesus nahm zu an Weisheit, Alter und Gnade bei Gott und Menschen.“*)

Nun beginnt das Spiel selbst.

Jesus steht von seinem Platze auf und geht zu Johannes dem Täufer hin, der, als er ihn erblickt, singt: „Ecce agnus dei etc.“ und spricht: „Seht der Herre lobesam u. s. w.“ Nach anfänglicher Weigerung tauft er Jesum, indem er Wasser über ihn sprengt, Majestas d. h. Gott Vater singt: „hic est filius dilectus“ (das ist mein lieber Sohn u. s. w.) und ein Chorgesang schließt diesen Abschnitt der h. Geschichte, gleichsam eine Scene derselben.

Jesus ist indeß auf seinen Platz zurück, Johannes dagegen zu dem des Herodes hingegangen, welcher von seiner Familie und seinem Hofstaat umgeben ist. Hero-

---

*) Diese eingeschalteten Kirchenchöre wurden fast immer in lateinischer Sprache gesungen.

des erzürnt sich über die Strafreden des Johannes, ruft seine Knechte und läßt ihn ins Gefängniß führen. Wieder schließt ein Chorsatz diese Scene.

In solchen einzelnen Gruppen, die sich zusammenstellen und wieder auflösen, um an einer anderen Seite wieder neue zu bilden, spielt sich nun die ganze Geschichte Jesu hintereinander ab. Rings auf der Bühne stehen indessen alle übrigen Personen in Abtheilungen wie die Vorgänge sie nöthig machen, umher, und man hat also alle Gestalten, welche frühere Momente repräsentirt haben und spätere repräsentiren sollen, immer vor Augen.

Das Mysterium verfuhr also ganz in derselben Weise wie die älteren Malerschulen, welche auch auf einem und demselben Bilde alle Momente der h. Geschichte in einzelnen Bildchen neben- und übereinander darstellten. Wir werden sehen, daß in Uebereinstimmuug damit, die Bühne auch verschiedenes Terrain darbieten mußte, um die zahlreichen Personen nicht nur neben-, sondern auch übereinander sichtbar zu machen.

Wie vorsichtig überlegt aber die Aufstellung dieser Gruppen sein mußte, damit die Bewegung von der einen zur andern auch eine annähernde Versinnlichung des darzustellenden Vorganges hervorbringen mochte, ohne Verwirrungen anzurichten, ist leicht einzusehen.

Die Juden, d. h. Volk und Priester, hatten ihren bestimmten Platz (locus judaeorum), auf den sie nach jeder Scene, zu welcher sie hinzugetreten waren, wieder zurück-

kehrten: z. B. nach der Auferweckung Lazari, nach Christi Einzuge in Jerusalem u. s. w. Zu ihrem Platze ging Jesus jedesmal hin (Jhesus dirigat viam suam ad Judeos) wenn er mit ihnen zu thun hatte, zu lehren, die Ehebrecherin loszusprechen, den Blinden, Stummen, Lahmen und Aussätzigen zu heilen, u.s.w. und jedesmal kehrte er zu seinem ursprünglich angewiesenen Platze zurück, wenn dazwischen ein andrer Vorgang die Aufmerksamkeit der Zuschauer beschäftigen sollte.

So war es mit allen andern Personen.

Erwägt man nun, daß also die Juden, dann Johannes in der Wüste, die Zinne des Tempels, der hohe Berg, der Hofstaat des Herodes, das Gefängniß — von wo aus Johannes seine Jünger zum Erlöser schickt und diese wieder zurückkehren — das Haus der Martha, der Wohnort des Lazarus, der Oelberg, Golgatha und das Grab des Heilandes, bestimmt angenommene Stellen auf der Bühne haben mußten; daß für des Herodes Gastmahl, für das des Symon, — bei welchem die büßende Magdalena zum Heilande kommt — und für das Abendmahl, also dreimal eine gedeckte Tafel benutzt wurde; daß die Personen daran folglich einander auf geschickte Weise Platz machen mußten, weil drei Tafeln auf der Bühne unmöglich zu stellen waren —; sieht man, daß die Jünger anfangs auf der Bühne zerstreut standen, und Jesus von einem zum andern ging, um sie zur Nachfolge zu sammeln; daß allgemeine Bewegungen, wie die des Einzuges in

Jerusalem, sämmtliche Personen von ihren Plätzen zogen, welche sie gleichwohl bald darauf wieder eingenommen haben mußten; daß künstlich in einandergeschobene Doppelhandlungen vorgingen, wie die Gebete Jesu am Oelberge, während Judas mit den Priestern über seinen Verrath unterhandelt, später des Heilandes Verhör, indeß Petrus draußen im Vorhofe ihn verläugnet; betrachtet man endlich, daß die Bewegungen der Personen so vorsichtig berechnet waren, daß den drei klagenden Marien vorgeschrieben ist: sie sollen auf dem Wege zum h. Grabe nach ihrer dritten Gesanges=Strophe dem Kaufmann, von dem sie die Specereien kaufen, nahe gekommen sein, nach der ersten Wechselrede aber zwei bis drei Schritte von ihm stehen: — so erscheint die Scenirung eines solchen Mysteriums wie ein wohlgeführtes Schachspiel, wie die Evolutionen eines strategischen Manövers.

Es war wohl ein gutersonnenes Mittel, um einige Uebersicht in die Verworrenheit der übergroßen Bewegung zu bringen, daß man die Hauptpersonen derjenigen Gruppen, welche an dem jedesmaligen Vorgange keinen Antheil hatten, auf ihren Plätzen niedersitzen ließ, um sie dadurch sichtlich ganz außerhalb der Handlung zu halten.

Wohlthätige Ruhepunkte in dem Hintereinanderabwickeln der heiligen Geschichte, gaben die Chorsätze, welche die Scenen abschlossen, aber sie mußten wohl auch benutzt werden, um den für den nächsten Abschnitt

nöthigen Apparat zu ordnen. Denn im Betreff der Requisiten läßt die Dirigirrolle des Bartholomäusstiftes nicht das geringste im Bibeltexte Erwähnte nach; im Mysterium mußte jedes Wort der h. Schrift sich erfüllen.

Der Gichtbrüchige muß auf einem Bette liegen, das er, als Jesus ihn aufstehen heißt, aufnimmt; Johannes abgeschlagenes Haupt wird auf die Bühne gebracht; die Fußwaschung muß genau mit dem Eingießen des Wassers ins Becken, mit Ablegung des Kleides und Umgürtung des Schurzes dargestellt werden. Die Speisen, welche Christus nach der Auferstehung mit seinen Jüngern theilt, sind genau vorgeschrieben: Brod, Wein, gebratene Fische, auch wohl Eier und Gebäck (tortas). Auf dem Esel, den Jesus zum Einzuge in Jerusalem besteigt, müssen die Jünger ihm von ihren Kleidern einen Sitz bereiten; noch an den Rand der Rolle ist ausdrücklich bemerkt, daß Kinder und Volk Palmen und Blumen streuen sollen. Aller Apparat zu Jesu Marter, vom Purpurmantel und der Dornenkrone an bis zur Lanze mit dem Schwamm, Alles wird gefordert, auch wohlweislich angemerkt: daß sämmtliche Wundenmale im Voraus auf den Leib Desjenigen, der den Heiland darstellt, gemalt sein müssen.

Auch daß der Leichnam mit äußerst reinlichen Tüchern umwunden sein solle (panno mundissimo involutum), wird vorsichtiger Weise angeordnet, ja in dem

kindischen Bemühen, die Anschaulichkeit der Vorgänge so weit als möglich zu treiben, wurde eine gemalte Figur des Judas *) erhenkt.

Das Krähen des Hahnes bei Petri Verläugnung, der Donner bei der Auferstehung durften nicht fehlen. Um genau, selbst in Beobachtung der orientalischen Sitte zu sein, mußten die Personen an der Tafel des Herodes liegen, die Königin mit den Frauen abgesondert; der Knabe, welcher Herodes Tochter darstellte, war angewiesen zu tanzen und zu spielen: cum satis fuerit.

Um die Zinne des Tempels und den hohen Berg vorzustellen, auf welche Satan den Erlöser führt, bediente man sich zweier Fässer; es versteht sich aber von selbst, daß diese nur die Gerüste hergaben, und daß sie bekleidet und bemalt waren *). Denn an Sorgfalt in der Decoration war man schon von den frühesten kirch-

*) Nicht immer wurde dies bildlich vollzogen, die Hingebung an die Mysterienspiele ging so weit, daß ein französischer Chronist erzählt: wie der Darsteller des Judas beim Erhenken kaum vom Tode des Erwürgens errettet worden sei; ja in Metz starb 1437 der Priester, welcher den Christus gespielt hatte, wirklich an den Folgen der Kreuzigung.

**) Die geistlichen Herren am Rheine mochten wohl nichts bequemer zur Hand haben als leere Weinfässer aus ihrem Stiftskeller, wie aber diese wieder von der Bühne hinweggeschafft worden sind, wo sie unmöglich während aller späteren Vorgänge bleiben konnten, ist nicht angegeben.

lichen Darstellungen der Weihnachtskrippe, des h. Grabes u. s. w. her gewöhnt.

Wir treffen auch in der Dirigirrolle die Angabe, daß der Oelberg mit grünen Bäumen von orientalischer Gattung besetzt sein solle; ein offenbarer Beweis, daß man auf decorative Bezeichnung des Ortes ausging, denn als Requisit bedurfte man der Bäume nicht. So ist also auch anzunehmen, daß das Grabgewölbe Lazari und Christi, daß andere Oertlichkeiten des Spieles ebenfalls durch Decoration veranschaulicht worden sind *).

*) Daß in Frankreich eine täuschende Decorationsmalerei die theatralische Wirkung der Mysterien unterstützt habe, davon liefern die Berichte der Städtechroniken bestimmte Angaben. Der Himmel sei bewölkt und besternt, dann einmal wieder heiter, offen und golden gewesen. Die Bäume des Paradieses so grün und blühend, daß sie zu duften geschienen. Auch an Maschinerien, die man secrets nannte, war schon damals kein Mangel. Man sah den Mosesstab plötzlich grünen, der Feigenbaum welkte sichtlich unter Christi Verfluchung. Bei einer Darstellung der Sündfluth überstieg das Wasser die Bühne. Wolken entführten die Apostel zum Sterbebette der Maria. Der Schiffbruch des Paulus wurde auf der Bühne dargestellt. Unter den Martern der Heiligen, deren Anblick das Volk ganz besonders liebte, wurde das Köpfen ausnehmend kunstreich ausgeführt, so daß man einer Vorstellung nachrühmte: la teste saulte trois saulx, et à chacun coule une fontaine de sang. Wie weit sich nun die deutschen Vorstellungen in all' diesen Dingen den französischen Vorbildern genähert haben, ist noch nicht auf-

In Allem, was gewissenhafte Sorgfalt äußerlich theatralisch herstellen konnte, versäumte das Mysterium nichts zur Versinnlichung seines Gegenstandes. So mußte am zweiten Tage des Frankfurter Passionsspieles die Bühneneinrichtung es möglich machen, daß der auferstandene Heiland zuerst die Seelen aus der Hölle abholte, sie nach dem Paradiese (wohl der Vorhölle oder dem Fegefeuer) führte, von dort aber — nachdem sie weiße Kleider angelegt hatten — wieder abholte und der Treppe zuführte, auf welcher Alle bequem zum Throne Gott Vaters hinaufstiegen und dort Raum genug zur Aufstellung vorfanden.

Daß demnach die Bühne von ganz anderer Beschaffenheit als die unsere sein mußte, leuchtet ein. Nimmt man hinzu, daß bei all der verwirrenden Buntheit, die wir hier schon beobachtet haben, oft noch lebende Bilder während der Chöre eingeschoben wurden oder gar Zwischenvorstellungen: einzelne Momente aus dem alten Testamente, welche einen Bezug auf die Stelle, wo das Evangelium abgebrochen hatte, also den tiefen Zusammenhang der Begebenheiten des alten uud neuen Bundes, nachweisen sollten — so begreift man, daß es wesentlich darauf ankommen mußte, all diesen Vorgängen conventionell bestimmte Plätze anzuweisen.

---

geklärt, beschränkter und ärmlicher waren sie in jedem Falle, schwerlich aber ganz außer allem Vergleiche.

Denn auf individualisirende Menschendarstellung ging das Mysterium gar nicht aus, sondern nur auf summarische Begebenheitswirkungen. Diese Schauspiele waren bloße Schaustellungen. Der Kirche lag daran, den ganzen Umfang der Menschheitsentwicklung zu versinnlichen, keineswegs Einzelschicksale. Gleich den steifen Figuren auf ägyptischen Denkmalen führten daher die Gestalten des Kirchendramas nur durch ihre Nebeneinanderstellung eine symbolische Sprache. Nicht einmal die Rede konnte sich hier zur vollen Lebendigkeit des Dialogs erheben. Halb gesungen, halb gesprochen, den lateinischen Text deutsch interpretirend, oft unterbrochen durch die Chöre, standen die dürren und abgeschlossenen Verse nur wie eine Reihe von Monologen nebeneinander. Und die scenische Action, — so genau auch Alles geschah, was die h. Geschichte aussagt, — mußte sie nicht mehr das formelle Ansehen des Kirchenceremoniels, als lebendigen unmittelbaren Thuns haben? War sie doch innerlich unvorbereitet, nur Versinnlichung der biblischen Erzählung.

Da die Einrichtungen der Mysterienbühne von Frankreich aus zu uns gekommen sind, so dürfen wir uns nicht ersparen die Entwicklung derselben in jenem Lande zu verfolgen. Außerdem finden wir dabei recht augenscheinlich: wie weit entfernt man war, den poetischen Stoff dramatisch zu sammeln und Ort und Zeit zu concentriren, sondern wie sehr man sich im Gegentheile bemühte, die

Momente der heiligen Geschichte nur als eine Reihe von selbst redenden Bildern nebeneinander zu stellen.

Man dehnte anfangs die Bühne unmäßig in die Breite aus und errichtete so viele Abtheilungen (loges) nebeneinander darauf, als einzelne Bilderrahmen für die einzelnen geschichtlichen Momente nöthig waren. Oder man stellte, — weil die unmäßige Ausdehnung in die Breite für den Zuschauer uubequem war — drei Bühnen nebeneinander in stumpfen Winkeln auf und ließ das Publikum sich von einer zur andern hinwenden, je nachdem die Vorgänge von einer zur andern fortschritten.

Bei feierlichen Gelegenheiten, z. B. in Paris, beim Einzuge Ludwigs XI., baute man auch an verschiedenen Stellen in der Stadt einzelne Bühnen, gleich Stationskapellen, auf denen der König bei seinem Durchzuge einen Moment der h. Geschichte nach dem andern zu sehen bekam. Dergleichen Bühnen standen auch wohl auf Rädern und konnten bald wieder in einer andern Straße aufgestellt werden.

Indessen war man auch längst darauf gekommen, dies Nebeneinander der einzelnen Scenen, durch ein Uebereinander zu ersetzen. Himmel und Hölle, die fast immer vorkamen, wurden dadurch schon anschaulicher gemacht, auch waren die übereinander gebauten Scenen besser zu übersehen.

Dazu kam noch eine räumliche Nöthigung.

Man hatte es am angemessensten gefunden die Bühne

am Ende einer Straße, quer davor zu erbauen und diese dadurch zu sperren. Die Fenster der nächsten Häuser wurden nun zu Seitenlogen für die Zuschauer und man durfte nur noch der Bühne gegenüber, in angemessener Entfernung durch eine erhöhte Gallerie, zu welcher der doppelte Eintrittspreis gezahlt werden mußte, den Zuschauerraum abschließen. Das Parterre war somit auf dem Straßenpflaster.

Diese Einrichtung wurde auch Muster für die ersten Theater, welche man später auf Höfen von Klöstern, Hospitälern und Wirthshäusern in Frankreich, Spanien und England errichtete, wobei man nur die Bühne mit einem Dache versah.

Dieser Aufbau zwischen den Häuserreihen aber drängte die Bühne auf eine bestimmte Breite zusammen und nöthigte die Anordner, die Unzahl ihrer scenischen Bilder übereinander zu bauen. So geschah es, daß bei einer Vorstellung zu Metz im Jahr 1427 das Theatergerüst neun Stockwerke übereinander zeigte.

Indessen hatte sich längst eine einfachere Bühnenconstruction festgestellt, welche wir uns als die allgemein gebräuchliche, auch in Deutschland, zu denken haben. Sie entsprach durch ihre symbolische Anschaulichkeit den Erfordernissen jenes Hauptgegenstandes der Mysterienspiele, nämlich dem ganzen der Inhalte der Urliturgie *), von der Weltschöpfung an bis zur Himmelfahrt Christi. Es

---

*) Siehe Seite 30

war dies die bekannte dreitheilige Mysterienbühne, welche das Reich der Hölle, den Wohnplatz der gefallenen Engel, darüber die mittlere Region der menschlichen Unvollkommenheit und hoch oben das Reich des Lichtes, der ewigen Vollkommenheit, darstellte.

Ihre Construction war folgende. Im Hintergrunde eines breiten aber wenig tiefen Podiums erhob sich eine Emporbühne von drei Stockwerken. Die beträchtliche Breite derselben wurde durch zwei Pfeiler gestützt, wodurch in allen drei Stockwerken drei gleiche Abtheilungen entstanden; jene loges, wie die Franzosen sie nannten*).

Die Mittelste im unteren Stockwerke stellte die Hölle vor. Sie war mit einer Pforte, oft auch durch einen künstlich eingerichteten Höllenrachen geschlossen, der sich von selbst öffnete, um die Teufel aus- und einzulassen.

Zu beiden Seiten des Höllenrachens liefen entweder frei hervorspringende Treppen zum mittleren Stockwerke hinauf, oder sie lagen innerhalb der beiden Seitenräume des unteren Stockwerkes.

Das mittlere Stockwerk stellte die Erde vor. Die Vorgänge auf derselben standen aber, über die Treppen hinab, mit der Vorderbühne in Verbindung, disponirten also über sehr mannichfache Ränme und Stellungen.

---

*) Diese Grundform ist auf das altenglische Theater übergegangen und Tieck hat sie in unsern Tagen bei der Aufführung von Shakespeares Sommernachtstraum angewendet.

Diese Vorderbühne war neutrales Terrain, denn auch die Teufel durften sich darauf aus ihrer Hölle hervorbewegen.

Im obersten, dritten Stockwerke war der Sitz der Seligen; Gott Vater und Sohn, die Heiligen und Engel erschienen dort. Dieser Raum brauchte nicht so groß als das mittlere Stockwerk zu sein, ein flacher Bogen schloß ihn wohl oben ab und vollendete so an dem ganzen Gerüst die Aehnlichkeit mit der Form und Eintheilung der Altarbilder. Zu diesem Himmel führte eine Treppe hinauf, wie deren in der Frankfurter Dirigirrolle erwähnt wird, die aber gewiß hinter dem Gerüste, dem Zuschauer nicht sichtbar, angebracht war, oder die Verbindung zwischen Himmel und Erde wurde nach französischer Weise, durch Flugwerke erhalten, welche sich durch Gegengewichte bewegten. Vermittelst derselben sah man die Engel nieder- und den Heiland aufsteigen.

Wie vielfach die Anwendung der Räume sein konnte, den diese Bühne darbot, springt in die Augen. Schon die Aufstellung des Personals konnte ein reich belebtes Bild darbieten. Die Räume im untern Stockwerke, wenn die Treppen innerhalb derselben lagen, zeigten das Innere von Häusern, Grabhöhlen u. s. w. Lagen die Treppen frei außerhalb des Gerüstes, wie bewegt wurde dann die Darstellung beim Auf- und Niedersteigen! Die durch die Pfeiler dreifach getheilte obere Erdenbühne konnte in ganzer Breite, oder in ihren einzelnen Theilen (die gleichsam Bilderrahmen abgaben),

benutzt werden. Die lebenden Bilder zu den Chören waren hier hinter einem Vorhange bequem vorzubereiten. Die Rückwand des Gerüstes, mit Teppichen oder bemalten Prospecten behängt, versinnlichte das Lokal. Der Oelberg konnte in dem Frankfurter Passionsspiele leicht auf der einen Seite, Golgatha auf der andern angenommen werden. Der Kreuzigungszug über die Treppen hinauf, die Kreuzigung selbst oben im mittlern Raume, die Menge der Priester, Jünger, Frauen, Krieger und des Volkes, auf der Emporbühne, den Treppen und der Vorderbühne vertheilt, mag einen imposanten Anblick gewährt haben. Ueber einen solchen Schluß des Passionsspieles konnte die anfängliche steife Aufstellung wohl vergessen werden.

Uebrigens dürfen wir auch nicht annehmen, daß alle Mysterien ohne Unterschied mit massenhafter Aufstellung des Personals in Scene gesetzt worden seien, der darzustellende Gegenstand und die Art demgemäß die Bühne zu benutzen, mußten darin mannichfache Modificationen erzeugen.

Auch in der Einrichtung der Bühne mögen mancherlei Abweichungen von der dreitheiligen Construction vorgekommen sein; wie hätte auch im mittelalterlichen Deutschland eine Uebereinstimmung der Kunstformen Statt finden sollen? Zudem waren die Erfordernisse der Spiele verschieden, oft geringer als zu dem vollständigen Osterspiele, immer aber suchte man sich eine Ma-

nichfaltigkeit des Terrains, eine selbstsprechende Bedeutung der Oertlichkeiten zu schaffen.

Um nun eine möglichst lebendige Anschauung von der Darstellung der Mysterien zu gewinnen will ich hier versuchen, die Scenirung der großen Osterspiele, diesem eigentlichen Kern der Mysterienaufführungen, in ihren wichtigsten Momenten vorzuführen.

Sie beginnen mit der Weltschöpfung.

Gott Vater im oberen Himmelsraum mit weiten Gewändern und langem weißem Barte ganz allein sitzend, spricht:

Ego sum alfa et omega.
Ich ben ende en anbeginne
Gewor got gerechte minne!
Nu wil ich dat gewerde
Himmel unde erde.
Inde wille haven schone
Engele in minen trone. *)

Auf diese Worte wurden die verhüllenden Vorhänge im oberen und mittleren Raume hinweggezogen, man erblickte in diesem die lustig grüne Erde, im Himmel aber Schaaren von Engeln, welche gloria in excelsis anstimm-

*) Gemeiniglich waren die Aussprüche von Gott Vater kürzer und gedrungener und anstatt der darstellenden Person sang seine Aeußerungen ein Trio (eine symbolische Dreieinigkeit) von Baß, Tenor und Sopran.

ten. War dem Volke wohl eine ergreifendere Anschauung vom Schöpfungsacte zu geben?

Nun zeigt das Gedicht, wie der Fall der Engel den der Menschen veranlaßt. Luzifer will im Himmel oben seinen Thron hochmüthig neben dem Gott Vaters aufschlagen, er wird mit seinem Anhange in die Hölle verstoßen, man sieht ihn niederfahren und unten mit seinen Genossen kauern und Rache brüten.

Die ersten Menschen erscheinen jetzt auf der Mittelbühne, also sinnbildlich in einem Zustande zwischen den getreuen und den gefallenen Engeln, Luzifer schleicht zu ihnen über die Treppe hinauf, verlockt sie und führt die Vertreibung aus dem Paradiese herbei.

Hier schließt entweder der Herold das Tagewerk, auf die Verheißungen der Erscheinung Christi hindeutend, oder es führt ein Nachspiel über die ganze vorchristliche Menschheitsgeschichte hinweg, nach Art der Moralitäten. Gott Vater sendet die Wahrheit und die Barmherzigkeit auf die Erde, welche durch Anführung jüdischer und heidnischer Weissagungen das Erlösungswerk vorbereiten. Eine andre große Abtheilung stellt darauf, vielleicht am nächsten Tage, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, den Bethlehemitischen Kindermord und die Flucht nach Aegypten dar.

Darauf folgt Johannes in der Wüste und die Taufe Christi, womit auch wohl die kürzeren Osterspiele, wie

das Frankfurter, beginnen, wenn dies nicht mit dem ersten Wunder auf der Hochzeit zu Canaa geschieht.

Eine sehr ausführliche und freie Behandlung erfuhr die Bekehrungsgeschichte der Magdalena; sie ist nirgends von so dramatischer Wirkung, als im Alsfelder Osterspiele, und beginnt folgendermaßen.

Luzifer besteigt das Faß, das wir schon als die herkömmliche Erhöhung auf der Vorderbühne vom Frankfurter Spiele her kennen, und ruft seine Teufel zu sammen:

„Woil her, woil her us der Hellen
Sathanas ud alle dyne Gesellen“ ꝛc.

Sie kommen hervor, umtanzen das Faß und singen:

„Luzifer in dem Throne
Der war ein Engel schone.“

Als dieser aber nun von seinem Sturze und seiner Verdammniß um seines Hochmuthes willen spricht, da schelten ihn die Teufel und schlagen ihn sogar, weil er den Prediger machen wolle.

Jetzt erscheint Maria Magdalena mit ihrer Magd, hoffährtig geschmückt, leichtfertig scherzend und singend. Der Teufel hat sein inniges Wohlgefallen daran, er tanzt mit ihr. Ein Soldat vom Gefolge des Herodes, der vermuthlich im mittleren Stockwerke aufgestellt war, denn es heißt im Text: descendit de castro, steigt herab,

begrüßt Magdalena, die sich ihm sehr willfährig zeigt, ihn umarmt und nach wenig Wechselreden sagt:

„Nu nemt hyn das Krenzelein
Dazu will ich uwer eygen sein.“

Sie tanzt mit ihm, ihre Magd zur Gesellschaft mit dem Teufel Notyr.

Da der Soldat auf seine Feste zurückgekehrt ist, erscheint Martha und ermahnet die Sünderin zur Umkehr, Luzifer dagegen treibt sie zur Weltlust an, sie entscheidet sich für ihn und spricht, (vertendo se ad populum) — also auch in den geistlichen Spielen war das kokette zum Publikumsprechen schon Mode —

„Warte, her, warte
Was wil myn swester Marthe?
Ir klaffen ist gar umb nicht
Wie klein gebe ich darauf icht (acht).“

Endlich schließt sie trotzig

„Gang hin du bittre Galle
Und laß mich in Freyden schalle.“

Da ertönt der Gesang der Engel Silete! Silete! Christus erscheint mit seinen Jüngern und predigt von der Freude der Engel im Himmel über einen Sünder, der bereut. Die Juden stimmen nun einen Gesang an, Jesus geht zu einer andern Stelle der Bühne und Martha und Magdalena folgen ihm mit den Jüngern

und er predigt über die Worte „Selig sind die geistig Armen.“

Die Magd Magdalenens wird zuerst ergriffen, sie preist die Mutter Jesu selig, er aber geht abermals zu einer andern Stelle der Bühne und Alles drängt ihm nach und er predigt „Selig sind, die Gottes Wort hören“; da bricht auch Magdalena reumüthig aus

„Nun gesegne mich heut allermeyst
Got vater, Sohn vnd Heilgergeist!
O weh myner Hoffart!
O weh das ich ye geborn wart!“

Sie ruft Wehe über ihre weißen Hände, ihre schönen Haare, Wehe über den Spiegel und all ihren Schmuck. Sie reißt sich Geschmeide und Kleider ab, während Martha sie mit Jesu Barmherzigkeit tröstet und sie hinwegführt, und ein allgemeiner Chor diese Scene schließt.

Darauf erscheint in der nächsten Scene Magdalena wieder, als der Heiland mit seinen Jüngern an Simons Tische sitzt, und sie fällt vor ihm nieder, salbt seine Füße und singt:

„Viel sandes hat des meeres grund
Noch mehr han ich in tausend stund
Wider got missethan;
O weh daß ich das leben han!“

Während sie aber niedergebeugt liegt und Christi Füße

mit ihren Haaren trocknet, singt der Chor: Jesu mea redemptio, Jesus ist meine Erlösung! Und als der Heiland ihr die Sünden vergeben, klagt Luzifer noch

„O Maria Magdalene
„Wie warstu in myn auge so schöne
„Nu hastu mich so gar verlassen!“

und das Tagewerk schließt mit Gesang.

Um eine Vorstellung von der Verabschiedung des Publikums zu geben, setze ich die Schlußrede des Heroldes, welche hier folgt, her.

„Allen denen, die hier gewest sind
Denen dankt das himelsche heilige kind
Das so unschuldiglich ward ermordt.
Nu sweiget und höret wort.
Hie mussen wir det spyl lassen bestan,
Zu der kirchen sollen wir alle gan
Und got dankende syn
Syner großen martel vnd pyn.
Also bis morgen fruh!
Got gebe vns gut wetter darzu,
So wollen wir fürder speelen
Auch fürder verzählen.
Wie die martel an got geschehen
Das sollt ihr fürbaß sehen.
Vnd wie die reine
Maria, die mutter seine
Auch hat gelidden große peine
Von syner martel swere.
Gehet heim, vnd kommt morgen widder here!

Ueber die Darstellung des Leidens Christi hat uns das Frankfurter Passionsspiel schon Andeutungen gegeben, genauer mögen wir der Aufführung der Abtheilung von der Auferstehung folgen, schon weil in dieser gerade die Einführung des burlesken Elementes herkömmlich war und wir dem possenhaften Gegensatze gerade an derjenigen Stelle der heiligen Geschichte begegnen, wo sie ihren wunderbarsten erhabensten Aufschwung nimmt.

Das Auferstehungsspiel, das auch in ganz abgesonderten Gedichten vorkommt, beginnt gewöhnlich damit, daß die Juden sich Wachen von Pilatus holen und sie vor der Grabeshöhle aufstellen, die wir uns in dem mittleren Rahmen der Erdenabtheilung auf der Emporbühne zu denken haben, in jener großen Nische, in welcher wohl auch die lebenden Bilder und Zwischenspiele zu Zeiten vorbereitet wurden. Die Wachen schlafen ein und die Engel kommen zum Grabe und singen:

exsurge Here, obdormis domine etc.

nun spricht der eine:

Stant uff lyber Here got
Vnd erfülle dins vaters gebot! u. s. w.

Jesus erhebt sich aus dem Grabe, singt resurrexi und folgt den Engeln, die ihn die Treppe hinabführen, indeß Pilatus die Wächter erweckt und ausschilt, diese sich untereinander beschuldigen und von der Bühne fortprügeln.

Jesus und die Engel sind während dessen unten vor der Pforte der Hölle angekommen.

Sie pochen an:

„tollite portas principes vestras
Ihr höllenfürsten, thut auf das thor
Der könig der ehren ist darvor!

Luzifer ruft von innen:

„Wer ist der könig lobelich
Der da stoßt so gewaltiglich
Mir an myne höllenthor?
Er mochte wol bleiben darvor.

Nun beginnt im Alsfelder Spiele der Chor der Engel (submisso tono) mit halber Stimme zu singen: Dominus virtutum ipse est rex gloriae," und Luzifer sieht durch ein Fenster, das neben dem Höllenthor angebracht ist, und als er gesehen und gehört, wer vor seiner Thür ist, da ruft er mit furchtbarer Stimme (clamat horribiliter) dem Satan zu, den Riegel vor das Thor zu schieben. Nun mischt sich auch der leise Gesang der Seelen in der Vorhölle mit dem der Engel „ adveniſti desiderabilis quem expectabamus in tenebris u. s. w.", Du bist gekommen, Du Ersehnter, deß wir warteten in der Finsterniß."

Indessen bricht der Heiland, durch einen gewaltigen Stoß mit seinem Kreuzpanier, die Höllenpforte ein; die Teufel heulen. Er aber ruft:

„Mine lieben, gehabet euch wohl!
Wenn ich euch erlösen soll
Hinnen von dieser peyn,
Kommt hervor ihr lieben mein!“

und nun erhebt der leise Gesang der Seelen und der Engel sich gewaltig zum allgemeinen lauten Chor: „Du bist gekommen, Du Ersehnter!“

Durch was für fein ausgebildete musikalische Effekte wurde die theatralische Wirkung der Mysterien unterstützt!

Adam, Eva, Jesaias, Johannes, Moses und Andre treten nun hervor, erkennen den Erlöser, der den Engel Michael heißt den Höllenhund fest binden, den Luzifer bedroht und in die Vorhölle tritt, die Seelen zu erlösen.

Hier mag die Decorationseinrichtung angewendet gewesen sein, welche uns ein französischer Chronist beschreibt. Die Loge der Vorhölle war noch vorn mit einem Gitter oder Netze geschlossen, dahinter verhüllte ein schwarzer Vorhang die darin befindlichen Gestalten; dieser wurde, sobald der Heiland eintrat, leise fortgezogen und nun erst nahm man die Gruppen der Erwählten wahr. Jesus führt sie triumphirend hinaus, weist die Verdammten dagegen von sich:

„Bleibet ihr verfluchten in der ewigen pein
Da sollt ihr ewig innen sein!“ u. s. w.

Die Verdammten singen miserere, die Erwählten Jesu nostra redemptio und ziehen nach dem Himmel hinauf, während die Teufel die Höllenpforte schließen.

Und an diesen erschütternden Vorgang fügt der Volkshumor ganz naiv den seltsamsten Teufelsspuk, der mit der Qual der Verdammniß sein Spiel treibt.

Im Alsfelder Manuscripte guckt eine der verdammten Seelen über die Thür der Hölle hinaus nnd ruft dem Heilande nach

„Aue die Tüfel thun vns allzu weh
Lieber Herre laß vns mit dir geh.“

Ja es gelingt ihr, die Thür zu öffnen und zu entwischen. Adam, der den Zug der Seligen schließt, warnt die arme Seele noch „wart, daß dich niemand wieder hole“ und richtig ist der Teufel Leisegang ihr auf der Ferse und erwischt sie.

Nach einer Insbrucker Handschrift geht die Scene folgendermaßen fort.

Lucifer

Neyn, neyn, du bußer wicht
Du kumest von hynnen nicht!

Anima dicit

Ave, ave, ave!
Mir thun dy tufel alzo we.
Ihesus lyber here
Schal ich nicht mit dir von hynen kere?
Gnade here Lucifere!

ich waz eyn armer becker,
wen der teig was zu groß
ich brach davon eynen kloß
und warf en in dy kligen,
dez muß ich in dy helle gedygen.

Luzifer aber hat kein Erbarmen, ja er ruft sogar alle seine Gesellen und befiehlt ihnen: zum Ersatz für Adam und Eva, eine Menge andrer Seelen zu holen, wovon er ein langes Register, vom Pabst bis zum niedrigsten Stande hinab, aufzählt. Während nun der Heiland im Himmelsraum oben mit Adam und Eva vor Gottes Thron erscheint und so sein Mittleramt an der sündigen Menschheit vollendet, beginnt unten vor der Hölle ein possenhaftes Examen der Seelen, welche Satan dem Luzifer bringt. Da bekennt ein Schuster: schlechte Sohlen gemacht, ein Kapellan: es mit hübschen Weibern gehalten, ein Schneider: Flicken gestohlen zu haben u. s. w., bis Luzifer sie alle in die Hölle sperrt und seine eigne Hoffart, die ihn und die Seinen gestürzt hat, beklagend, die Pforte schließt.

Dem Possenhaften ist aber damit noch nicht genug geschehen, im Gegentheile tritt es in immer grelleren Gegensätzen auf.

Man vernimmt den lateinischen Gesang und die deutschen Paraphrasen der drei Marien, welche auf der Mittelbühne erscheinen, um zum Grabe Jesu zu gehen, den Leichnam frisch zu balsamiren. Auf der Vorderbühne tritt aber zugleich der Quacksalber auf mit Frau und Magd,

schon in den ersten Worten sich als Spaßmacher dem Volke ankündigend:

„Got grüß uch ir hern übiral
„alz sprach der wolf und kückte in den gensestal.“

Er sucht einen Knecht; der Schalk Rubin, der ein Auge auf die Frau hat, meldet sich dazu. Sie dingen um den Lohn, Rubin verlangt fünf schillinge, das sei sein Gedinge, der Kaufmann bietet ihm einen Rock, ein Hemde nnd myne alten Hosen dazu, die ziehst du an spat und fruh. Rubin willigt ein, wenn er ihm nur erlaube, daß er die Zeit vertreibe, bei seinem jungen Weibe. Der Kaufmann giebt das zu, wenn er es nur nicht vor seinen Augen thue.

In diesem Geschmack geht die Scene weiter. Rubin schlägt den Kram auf, macht den marktschreierischen Ausrufer, hilft Arznei bereiten, will sich aber selbst auch einen Knecht halten. Er geräth mit einem andern Possenreißer, Pusterbalk genannt, deshalb in Zank und Schlägerei, ein dritter krummer und höckrichter Gauner, namens Lasterbalk, mischt sich auch noch ein, und während dieses Zwischenspieles, voll Possen und Zoten, vernimmt man von Zeit zu Zeit immer wieder eine Strophe von den zum Grabe Jesu wallenden Frauen. Sie kommen auf die Vorderbühne herab, und Rubin treibt Possen mit ihren Klagen. Sie kaufen Specereien, müssen lange darum dingen, der Kaufmann ermäßigt endlich den Preis, wovon ihn

seine Frau abhalten will, aber dafür vom Manne gescholten und geschlagen wird, während Rubin sich mit der alten Magd herumzankt. Endlich nehmen die Frauen ihren Weg zum Grabe wieder hinauf. Bis sie dort ankommen, hat der Kaufmann sich schlafen gelegt, Rubin läuft mit der Frau davon, und mit dem Zorn des erwachten Ehemanns hat das Zwischenspiel ein Ende. Kaum sind die Possenreißer aber von der Vorderbühne verschwunden, so stehen die Frauen am leeren Grabe und der Engel verkündet ihnen Christi Auferstehung.

Den Beschluß der Osterspiele machte die Ankunft des Erlösers mit der Schaar seiner Erwählten im oberen Himmelsraum, wo Gott Vater sie in seiner Herrlichkeit empfängt, Eva Dank und Preis für die Erlösung ihres Geschlechtes ausspricht und der Chor gloria in excelsis anstimmt, indessen auf der Erde die Juden bestürzt und erschrocken das leere Grab Christi umstehen, die Teufel im unteren Raume mit den Verdammten gruppirt erscheinen.

Aus dieser Zusammenstellung der scenischen Wirkungen unserer alten Osterspiele geht wohl deutlich hervor: wie entschieden sie, trotz aller burlesken Einmischungen, den kirchlichen Charakter bewahrten, wie sie nur theatralische weitere Ausführungen des großen liturgischen Inhaltes waren; zugleich aber auch, daß es keinen gewaltigeren und tiefsinnigeren dramatischen Stoff giebt, als diese symbolisch

geschichtliche Darstellung des göttlichen Willens an die Menschheit in seinem ganzen Umfange.

Alle anderen Stoffe werden immer nur Abschattungen dieses einen, kleine Münze aus dem unermeßlichen Schatze sein, aber die Erhabenheit desselben wird vielleicht auch immer der theatralischen Behandlung spotten und die unbefangne kindische des Mittelalters die einzige zuläßige bleiben. Der Stoff wirkt dabei fast nur durch sich selbst.

Dieses vorherrschende Interesse am Stoff — darauf möchte ich gleich im Beginn der Geschichte aufmerksam machen — sehen wir dem deutschen Drama im Mittelalter treu bleiben. Die dichterische Freiheit der Behandlung ordnet sich unter, es gilt wesentlich nur: reiche Begebenheit vorzuführen.

An den Mysterien erweist sich dies vollständig. Ungeachtet ihres Reichthums an Scenerie, der Verdoppelung und Verdreifachung der Vorgänge, ungeachtet der Manichfaltigkeit des äußerlich Geschehenden, ja großer theatralischer Wirkungen blieb dennoch die Darstellung innerlich leblos. Den Gestalten fehlte der dramatische Athem selbstständigen Lebens, sie machten nur die theatralische Parade der heiligen Geschichte; so boten sie denn auch der Schauspielkunst nur eine dürftige und äußerliche Aufgabe dar.

Nur in den erfundenen Figuren, in den Teufeln und

Spaßmachern regte sich individuelles Leben, das eine rohe Kunst im Schooße des Volkes durch eine naive Nachahmung der Natur gefunden hatte. Das Mysterium machte sie zu ihrer Bundesgenossin, aber mit den derberen volksthümlichen Kräften ging es auch einer allmäligen Verweltlichung entgegen.

So wußte sich z. B. die Wiener Lustigkeit schon die heilige Geschichte für ihr Bedürfniß einzurichten, eine Handschrift, welche die Wiener Bibliothek bewahrt, lehrt uns, wie dort „das Spil von der Besuchung des grabes vnd von der Auferstehung gotes" im Jahre 1473 behandelt wurde.

Der ganze Text ist deutsch, selbst die eingeschalteten Gesänge, alles für das Verständniß und den Geschmack des Volkes zugerichtet. Schon der Praecursor zeigt gute Laune, er spricht:

„Hüt' und tret' mir aus dem wege,
Daß ich meine sach vorlege;
Wer sein Sach nit vorlegen kann,
Der nimmt oft schaden daran. — —
Nu höret zu alle gleich
Beide, arm und reich,
Höret zu alle gemeine
Beide, große und kleine,
Ihr jungen vnd ihr alte
Hört zu also balde,

Vnd ihr alten vlattertaschen
Ihr könnt vil schwetzen vnd waschen,
Vnd wo man icht (etwas) will beginnen,
Da wollt ihr euch auch zudringen.
Wir wollen haben ein Osterspil,
Das ist fröhlich vnd kost't nit vil,
Wie got ist auferstanden
Von des todes Banden u. s. w."

Schon zu Anfang, da die Juden vom Pilatus die Wachen erbitten, finden wir die Vorschrift: die Juden sollen jüdisch singen. Nachdem die Auferstehung, ziemlich wie in andern Osterspielen geschehen, kommen aber die Juden zum Pilatus, beklagen sich über die Nachläßigkeit der Wächter, berichten die Auferstehung, Pilatus will ihnen nicht glauben, die Juden verlangen ihr Geld für die Wachen zurück, man zankt und prügelt sich herum. Die Quacksalberscene fehlt natürlich nicht, aber es geht dabei noch derber zu, als in der Insbrucker Handschrift.*)

---

*) Da Rubin sich verdingt sagt er:

Herr mein Lohn ist gar stark,
Ein Pfund Bolze und ein gebraten quark*)

Darauf antwortet der Medicus:

„Rubin, ich will dir den quark geben
Daß du das gar nicht mußt überleben,
Vnd auch einen Fladen darzu,
Den da machet die kuh."

*) Bolze ist ein Gebäck, Quark eine Art Käse.

Als darauf die drei Marien zum Grabe des Heilandes kommen, erscheint ihnen dieser in Gestalt des Gärtners und schilt sie, daß sie so früh im Garten sich herumtreiben; und da sie ihn nach ihrem Herrn fragen, erwiedert er ausweichend:

„Ich kann dein ja nicht gewarten,
Ich muß graben mein garten.
Ich bereite mein pastarnack
Vnd stopfe den in meinen sack,
Vnd will damit zu markte lauffen
Vnd mir des Brotes kaufen.“

Endlich giebt er sich zu erkennen und die Marien gehen zu den Jüngern, verkünden ihnen die Auferstehung. Diese wollen schnell zum Grabe, um sich zu überzeugen, und Petrus wettet mit Johannes, wer von ihnen geschwinder laufen werde.

„Johannes ich wette mit dir umb eine kuh,
Ich lauffe schierer als du.“

Aber da er fortrennt, stolpert er über die Waffen, welche die Grabeswächter anf der Bühne hatten liegen lassen und fällt hin, schreit und jammert, bis ihm Johannes aufhilft.

Doch nicht in dieser possenhafte Weise allein schritt die Verweltlichung des Mysteriums vor, sondern auch in einer ganz ernsten Richtung und immer merklicher, je

mehr die geistlichen Spiele ihrem Untergange in der Reformationszeit entgegengingen.

Die Wahl der Stoffe schweift nämlich über die Heiligengeschichte hinaus in den Kreis der Sage, man fängt an, die Herrlichkeit der Kirche an Einzelschicksalen darzustellen, betritt also die Bahn der Individualisirung. Die altrömischen Muster machen sich in der künstlerischen Composition bemerklich, die eigentliche Mysterienform mit eingeschobenen Chören verliert sich, es entsteht eine Art von kirchlicher Tragödie in durchaus deutscher Sprache.

Am entschiedensten tritt diese Fortbildung in einem Stücke hervor, welches Tilesius im J. 1565 zu Eisleben herausgegeben hat, von dem er aber behauptet, daß es schon 1480, und zwar von einem Meßpfaffen, Theodor Schernberk in einer Reichsstadt verfaßt worden sei. Es führt den Titel „Ein schön Spil von Fraw Jutten, welche Babst zu Rom gewesen, vnd aus ihrem bäbstlichen Scrinio pectoris auff dem Stuel zu Rom ein Kindlein zeuget.“

Hiernach scheint das Gedicht eine Verhöhnung der römischen Kirche zu sein, in der That aber ist es eine ganz ernste Behandlung der Fabel von der Päbstin Johanna und offenbar geschrieben, um in jener Zeit der wachsenden Ketzerei die Macht der Fürbitte Mariä zu verherrlichen.

Wie getreu aber, trotz seiner vorgeschrittenen Verweltlichung, das Kirchendrama seinem Grundprincipe

blieb: wesentlich durch Anschaulichkeit umfangreicher Begebenheiten zu wirken, das sehen wir auch an diesem Stücke. Wenn wir uns auch dieses noch in Gedanken in Scene setzen, so schließen wir, so glaube ich, die Betrachtung des Mysteriums mit einem vollständigen Eindruck von der tiefsinnigen Einfalt und Innigkeit seiner Auffassung, der naiven Roheit seiner Ausführung, der prägnanten Kraft seiner Situationen und der sinnig erfundenen Angemessenheit seiner Bühne ab.

Die Handlung beginnt unten im Höllenrachen. Lucifer ruft sein höllisches Gesinde zuhauff, sie beginnen vor der Hölle einen Rundtanz und Gesang:

Luziper in deinem trone
  Rimo Rimo Rimo
Warstu ein Engel schone*)
  Rimo Rimo Rimo
Nu bistu ein Teufel grewlich
  Rimo Rimo Rimo.

Lillis, des Teufels Großmutter, springt mitten in den wüsten Reigen, äußert ihr besonderes Wohlgefallen daran, während oben im Himmelsraume der Heiland neben seiner Mutter, umgeben von Heiligen und Engeln still in seiner Klarheit thront.

---

*) Das Alsfelder Passionsspiel hat dieselben Verse (Seite 63) Dergleichen Wiederholungen kommen in den geistlichen Spielen unzählig oft vor.

Lucifer sendet zwei Teufel auf die Erde zu der gelehrten Jungfrau Jutta, um sie in dem ehrgeizigen Plane zu bestärken: als Mann verkleidet die höchsten Ehrenstellen zu erstreben. Man sieht die Teufel auf der Mittelbühne erscheinen, in wenig dürren Wechselreden Jutta's Bedenken verscheuchen, wieder zur Hölle zurückkehren, wo ihnen Lucifer verheißt:

„zum Lohne
Eine fevrige Krone,
Die ist gar wohl geflochten und behangen
Mit Nattern und mit Schlangen."

Auf der mittlern Bühne theilt Jutta hierauf ihrem Buhlen, einem Geistlichen, ihre Plane mit, die Universität zu Paris zu beziehen, er willigt ein, mit ihr zu gehen.

Nun steht im Texte die Anmerkung: „da ziehen Jutta und Clericus mit einander nach Pariß und kommen zu einem Magister".

Daß es, um diese Reise von England nach Paris auszudrücken, auf dieser Bühne vollkommen genügte, von einer Seite abzugehen und von der andern wieder aufzutreten, wissen wir schon. Das Publikum war damals noch willig und von genugsam frischer Einbildungskraft, um dem Dichter in den gewagtesten Ortsveränderungen zu folgen.

Daß man aber in der Darstellung sich nicht über alle

Unterschiede der Zeit hinwegsetzte, beweist eine folgende Scene, in welcher der gelehrte Magister zu Paris, zu welcher Jutta und der Clericus gegangen sind, ihnen ein wichtiges Buch zum Durchstudiren gegeben hat. Denn um ihnen dazu Zeit zu gönnen, sagt die Anmerkung: „Unterdes singet man etwas.“

Es zeigt von richtigem Takte, daß der Zeitraum, in welchem eine Veränderung in den handelnden Personen selbst vorgehen sollte, nicht so leicht übersprungen wurde, als jener, in welchem nur eine äußere Ortsveränderung mit ihnen geschah.

Nach Beendigung dieses Chores oder vielleicht eines Liedes von Meistersängern, hatte dann Jutta ausstudirt und wird zum Doctor gemacht. Sie kommt nun mit dem Clericus nach Rom, beide werden auf Fürsprache der Cardinäle vom Pabst Basilius in Dienst genommen, zu Cardinälen gemacht, und als er stirbt, wird Jutta zum Pabst erwählt. Alles dies geht schnell und trocken vor sich, es vollendet sich nur die fertige Erzählung vor unsern Augen.

Nun aber beginnt die Kraft der Situation in den Vorzügen dieser Bühne sich zu zeigen.

Jutta ist so eben gekrönt worden, steht auf dem Gipfel ihrer ehrgeizigen Wünsche, umgeben von allem kirchlichen Prunk, da tritt ein Senator zu ihr mit seinem besessenen Sohne und verlangt von dem neuen Pabste, er solle den bösen Geist austreiben. Jetzt kommt das erste Zagen

über Jutta, „sie fürchtet sich für dem Teufel", es ist derselbe, der sie zu ihrem betrüglichen Unternehmen angefeuert hat, der nun sie zu verderben kommt. Sie fordert die Cardinäle auf, den bösen Geist zu bannen, er trotzt ihnen. Da muß sie sich entschließen, selbst den Bann auszusprechen. Der Teufel weicht zwar der päbstlichen Gewalt, bevor er aber von dem Jünglinge läßt und von dannen fährt*), ruft er ihr Verbrechen vor allem Volke aus:

„Nu höret zu alle gleich
„Die hie in diesem Saal gesamlet sind,
„Der Pabst, der trägt fürwahr ein Kind,
„Er ist ein Weib und nicht ein Man
„Daran sollt ihr kein zweiffel han."

Daß diese Enthüllung der äußersten Schmach, welche der Kirche durch ein unzüchtiges Weib angethan worden, ein gläubiges Publikum erschüttern mußte, darauf hat der Dichter gerechnet, er treibt nach dieser gewaltsamen Peripetie die Spannung immer weiter und die gleichzeitig unausgesetzte Belebung aller drei Bühnenabtheilungen begünstigt ihn ungemein.

Denken wir uns den Höllenrachen wieder geöffnet,

*) Der Teufel mochte sich hinter dem Besessenen, vielleicht in dessen Mantel mitverhüllt und vom Senator und andern Umstehenden verdeckt gehalten haben.

den bösen Geist dahin zurückgekehrt, wo sein gelungener Streich eine schadenfrohe Gruppe der Teufel erzeugt. Auf der Erdabtheilung die Päbstin in ihrem Prunk, von Geistlichkeit und Volk mit Abscheu geflohen, allein, im Bewußtsein des enthüllten Frevels, zusammengesunken, die dreifache Krone vom Haupte gefallen. Oben aber in der Höhe des Himmels den Heiland, der jetzt gegen seine Mutter in Klagen ausbricht über die Schmach, welche seiner Kirche widerfahren ist, und Tod und Gnadenlosigkeit über Jutta ausspricht. Von Marien besänftigt, sendet er den Engel Gabriel zu Jutta nieder, ihr baldigen Tod zu verkünden. Sie äußert sich bußfertig, und als der Heiland den Tod zu ihr hinabsendet und dieser grimmig auf sie eindringt, da betet sie nur um Begnadigung ihrer Seele. Und in der höchsten Noth, da sie sterbend ihr Kind gebären soll, fängt sie an zur Maria hinauf zu singen*):

„Maria Mutter reine
Aller Sünder ein trösterin
Ich klage dir gemeine
Das ich ein Sünder bin.
Des weine ich daz blut so rot
Mein Augen trenen giessen,
Das laß mich frav geniessen
Und bit für mich dein liebes kind.“

*) Die Noten sind dazu im Texte beigedruckt.

Auf dies Gebet antwortet Maria aus dem Himmel herab:

„Ich wil alle diesen tag
Bitten für dich was ich mag
Ich hoffe du solt gnade finde
Bei meinem lieben Kinde,
Daß er gnediglich sich erbarme
Ueber dich sünderin arme."

Der Tod aber bedrängt Jutta dazwischen immer grausamer und ruft endlich:

„Fall nieder zu der Erden
Und laß dein Kind geboren werden.
Nun geb ich dir den letzten Schlag
Und schlaf bis an den jüngsten Tag."

„Babst Jutta stirbt in der Geburt, das Volk läufft zu, hebt das Kind auf", der Teufel führt Jutta's Seele triumphirend zur Hölle hinab. Hier wird sie verhöhnt und gepeinigt. In allen Wehklagen aber ruft sie unablässig zu Maria und läßt sich durch keine Drohungen der Teufel zum Schweigen bringen.

Indeß versammeln sich auf der Erdenbühne die Cardinäle. Es hat Blut geregnet, von Theuerung und Erdbeben wird Rom heimgesucht, weil Jutta den päbstlichen Stuhl befleckt hat. Sie beschließen, durch eine Betfahrt die Gnade der Maria und des H. Nicolaus zu erlangen. Und während nun auf der Mittelbühne die prunkvolle

Procession mit Kerzen und Fahnen ihren Umzug hält, rüsten sich in der Hölle die Teufel zu immer härtern Martern, betet die Seele Jutta's immer brünstiger zu Maria.

Endlich beginnt diese im Himmel oben ihre Fürbitte beim Erlöser, der H. Nicolaus, wie durch die Procession bewegt, unterstützt Marias Bitte — aber „Christus schweiget stille.“

Da hält seine Mutter ihm vor: wie viel sie von seiner Geburt an bis zum Kreuzestode um ihn gelitten habe und wie um deswillen ihre Fürbitte wohl bei ihm gelten solle, das bezwingt den Erlöser und er sendet den Engel Michael hinab zur Hölle.

Hier wollen sich die Teufel Jutta's Befreiung widersetzen, der Engel aber schlägt sie mit dem Schwerte ab und führt die Sünderin hinauf zu den Seligen, wo der Erlöser ihr Vergebung und ewige Freude verkündet.

Wenn nun zum Schlußbilde die Teufel in der Hölle sich murrend unter die höhere Gewalt schmiegen, der Gesang der Procession auf Erden sich mit dem Hallelujah der himmlischen Schaaren mischt, während Jutta's Seele die Unerschöpflichkeit der Gnade preist, so mag wohl schwer eine glanzvollere Verherrlichung dieses Glaubensgeheimnisses der Fürbitte, schwer eine größere theatralische Wirkung gedacht werden, als dies reich bewegte, dreifache Bild hervorbringen konnte. Der ganze Opernpomp unsrer Tage hat nichts Aehnliches aufzuweisen.

Man hat sich daran gewöhnt, die geistlichen Spiele mit großer Geringschätzung zu betrachten. Man hat ihnen die kindischen Versuche: das Heiligste, Uebersinnlichste darzustellen, dessen Vermischung mit pöbelhafter Lächerlichkeit, die willkürlichen Sprünge in Ort und Zeit, ihre rohe Sprache znm Vorwurf gemacht und sie mit dem Urtheilsspruch der Formlosigkeit verworfen. War das gerecht? Wir haben gesehen, daß das Mysterium sehr ausgebildete Formen hatte, freilich ganz eigenthümliche, die von den Aristotelischen Regeln nichts wissen, die aber einen Reichthum an Tiefsinn und Humor in sich schließen, welcher hoffentlich für das deutsche Drama nicht für immer verschüttet liegt.

War das geistliche Theater auch allerdings ganz einseitig ausgebildet, so läßt sich doch nicht in Abrede stellen, daß diese einseitige Ausbildung schon sehr weit gediehen war. Durch das bloße Erscheinen, Zusammentreten und Verschwinden der dramatischen Figuren, durch ihre Aufstellung auf bedeutungsvollem Terrain, welche an Wachsfiguren und kirchliche Schaustellungen erinnern, wurden schon so große Wirkungen erzielt.

Neben diesen äußerlich theatralischen Mitteln war es freilich die Gewalt der Stoffe, der biblischen Worte, der ganzen kirchlichen Weihe, welche diese Spiele durchdrang, die so den Lebensnerv des Mittelalters, die religiöse Begeisterung berührte und dadurch Sensation hervor-

brachte, welche das Theater allein sich nicht zuschreiben durfte; demungeachtet wurde viel geleistet, besonders auch durch die fein berechneten musikalischen Effekte, und um so mehr sind diese bloß theatralischen Wirkungen zu bewundern, als das wesentlich dramatische Element noch so ungemein schwach entwickelt war.

Immer behielten die menschlichen Gestalten im Kirchendrama nur symbolische Bedeutung, sie waren der Leib der Kirche, und deren Leben allein sollte das Mysterium abspiegeln. Die Menschen sprachen und thaten nur, was ihnen Heilige und Engel, oder was ihnen die Teufel eingaben. Das Individuum sollte gar nicht zu freier Selbstbestimmung seiner Lebensäußerungen gelangen und so mußte, bei all diesem Reichthum der theatralischen Wirkung, die Kunst der Menschendarstellung immer noch, wie der ungeborne Schmetterling mit zusammengewickelten Flügeln, in der steifen, starren Puppe gefangen bleiben.

Noch war nicht der geringste Versuch gemacht worden, der Schauspielkunst eine Entwicklung von Zuständen oder Charakteren zuzumuthen. An Motivirung und Uebergängen in dem, was die Personen thaten, war nicht zu denken. Sie äußerten ihre Absichten ebenso fertig, wie sie ihr Vollbringen berichteten, Alles war vollendete Thatsache, der Darsteller hatte nur den Herold dafür abzugeben. Selbst ein so lebhaft bewegtes Drama wie Frau Jutta war nur eine durch sinnliche Erscheinung und leben=

dige Rede vorgeführte Begebenheit. Ein erzählendes Bild. Die Handlung ging noch nicht unmittelbar und augenblicklich aus den Leidenschaften und Charakteren der Personen hervor, das eigentliche Leben des Drama's existirte also noch nicht: so konnte es also auch noch keine selbständige Schauspielkunst geben. Die Darsteller waren nur Organ für das Dichterwort, Figuranten für den äußerlichen Vorgang.

Eine neue Gattung entstand zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts auf dem Gebiete des Drama's, aber auch sie kam der Schauspielkunst zunächst nicht zu gut, es war die Schulcomödie.

Der Eifer, mit welchem man sich in dieser Epoche den Studien der neubelebten griechischen und römischen Classiker ergab, führte die Sitte ein, die auswendiggelernten Stücke des Terenz von den Schülern recitiren zu lassen. Bald erwachte die Lust in den berühmtesten Gelehrten, sich in lateinischen Nachbildungen der Alten zu versuchen und diese zu sprachlicher Uebung auf Schulen und Universitäten zur Fastnachts- und Johanniszeit anfführen zu lassen. Namen, wie Reuchlin, Frischlin, Celtes u. A., machten die Nacheiferung auf diesem Gebiete rühmlich, aber die Darstellung dieser gelehrten Stücke mußte nothwendig zur Leblosigkeit frühester Mysterien zurückführen. Das Wort, nicht seinem Inhalte, sondern seiner Form, der Sprachform eines un-

tergegangenen Volkes nach, war hier die Hauptsache; die unselige Gelehrsamkeit entzog der Nation Werke, welche in der Entwicklungsgeschichte der Kunst hätten Epoche machen können.

Erst als im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts die große reformatorische Bewegung die Gelehrten veranlaßte, sich des Schuldrama's als Kampfplatz für den dogmatischen Streit zu bemächtigen, fing man an, den lateinischen Text, wie in den Mysterien, deutsch zu paraphrasiren, um die Zuhörer und Leser unmittelbar für die ausgesprochene Meinung zu gewinnen. Die Gelehrsamkeit wurde nun der gelehrten Streitsucht nachgesetzt.

Hier hätte ein frischeres, wärmeres Leben in die Darstellung kommen können, denn die Schüler und Studenten waren wohl begeistert für das, was sie auszusprechen hatten, leider aber bediente man sich, um diesen Meinungsstreit auf der Bühne auszufechten, meistentheils der symbolischen Gestalten der Moralität, nicht lebendiger, leidenschaftlich bewegter Personen. Was konnte die Kunst der Menschendarstellung dabei gewinnen: allegorische Gestalten zu repräsentiren uud scholastisch dogmatische Untersuchungen und Entscheidungen vorzutragen?

Nicht das Kirchen-, nicht das Schuldrama vermochten der Schauspielkunst zu ihrem eigenthümlichen Leben zu verhelfen; aus dem Schooße der Gelahrtheit erwächst keine Kunst. Nicht von den abgelösten Zweigen,

welche die Kirche in ihren Altarvasen zur Blüthe brachte, nicht von dem Pfropfreise, das die Gelehrsamkeit aus fremden Landen holte: nur von dem starken Baume, der aus ursprünglichen Wurzeln, auf vaterländischem Boden erwachsen war, durften die ächten Früchte erwartet werden.

III.

Entwicklung der Schauspielkunst aus den volksthümlichen Elementen.

(Bis Ende des XVI. Jahrhunderts.)

Gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, als die geistlichen Spiele ihren Höhenpunkt erreicht, die Schulcomödien ihren Anfang genommen hatten, war das volksthümliche Drama zu der Selbständigkeit gereift, welche ihm von nun an den Vortritt in dem Entwicklungsgange zu nehmen erlaubte. Wir kennen sein frisches, unmittelbares Leben schon aus den Hülfstruppen, die es in den possenhaften Scenen an das Mysterium geliefert hatte, um aber sein Wesen vollständig zu begreifen, müssen wir auf die frühesten Aeußerungen des Darstellungstriebes im Volke zurückblicken.

Schon in der Heidenzeit gab es in Deutschland Feste,

vornehmlich um die Zeit der Frühlingswende, bei welchen vermummte Thier- und Teufelsgestalten Grauen und Belustigung erregten, schon bei den Barden Wechselgesänge, welche die Sagen des Volkes darstellten. Diesen nordisch heidnischen Elementen schlossen sich die Ueberbleibsel der römischen Schauspiele an, und als die Stürme der Völkerwanderung vorüber waren, fanden diese Keime der Schauspielkunst unter dem Einflusse der weiteren Verbreitung des Christenthums nur andere Nahrung, andere Entfaltung.

Bei allen Festen, bei allen Gastmählern der Großen hielten sich Gaukler, Possenreißer und Tänzer zu den Spielleuten. Die wandernden Sänger, die Nachfolger der Barden, hatten Pantomimen bei sich, welche den Liedern durch ihre Darstellungen anschauliche Lebendigkeit gaben.

Um die Zeit Karls des Großen waren diese Histrionen und Joculatores so in Aufnahme gekommen, daß Alcuin in einem Briefe vom Jahre 791 sich sehr entrüstet darüber äußert: „Wer Histrionen, Mimen und Tänzer in sein Haus aufnimmt, weiß gar nicht, welch eine Menge unreiner Geister diesen folgt." Offenbar hatten die Histrionen vom Theater der römischen Zwingherren die Schamlosigkeit und Sittenverderbniß geerbt, die ihnen von Anfang an die Verfolgung vieler Geistlichen zuziehen mußte, die aber bei dem rohen Zeitgeschmacke, dem sie zu fröhnen hatten, auch nicht wohl zu tilgen war. Der

Sachsenspiegel erklärte Spielleute, Kämpfer und Gaukler für unehrlich.

Demungeachtet wurden vom Volk und von den Vornehmen, ja selbst in den Klöstern, diese „fahrenden Leute", Sänger, Spruchsprecher, Spielleute und Gaukler gehegt. Außerdem äußerte sich der Sinn für die dramatischen Elemente im Volke bei Bänkelsängern und Bildererklärern, in Mummereien, allegorischen Empfangsfeierlichkeiten und Dialogen zu Ehren Vornehmer und Fürsten u. s. w. Auch die Aufzüge, welche die heimkehrenden Kreuzfahrer veranstalteten, ihre Wechselgesänge und Dialogen, in welchen sie die Thaten und Wunder des heiligen Krieges schilderten, auch die Passionsevangelien, welche sie auf den Straßen vortrugen, sind als Anfänge des Volksdrama's zu betrachten. Seine Consolidirung erhielt es aber durch die Mummereien der Fastnachtszeit.

Diese Carnevalswochen, welche die Kirche selbst der ausgelassenen Tollheit und Narrenwirthschaft freigegeben hatte, mußten natürlich auch für die Gaukler und Possenreißer zur wahren Erntezeit werden. Sie waren gewiß die Vorspringer und Hauptnarren beim Mummenschanz und unfehlbar haben sie die ersten Versuche gemacht: die Maskensprüche, mit denen man von Haus zu Haus zu ziehen pflegte, zu kleinen Gesprächen und possenhaften Auftritten auszudehnen, welche den Fastnachtsspielen zum Grunde liegen. Sie griffen ihre Stoffe von der Straße

auf, mitten aus dem Volksleben heraus, Marktscenen, Zank und Schlägerei, und improvisirten, je toller, je besser, darauf los.

In diesen ungehobelten Schwänken haben wir den natürlich gesunden Anfang der Menschendarstellungskunst zu setzen, hier hat sie ihr A B C, die Nachahmung und Darstellung der nächsten Wirklichkeit gelernt. Hier trat sie in ihrer nackten Selbständigkeit selbst ohne Unterstützung einer Bühne auf, denn diese burlesken Gespräche wurden auf der Straße oder in Wirthshäusern, auf plattem Boden frisch weg aufgeführt, nur von einigen Bärten von Pelz — ohne die auch in Spanien und England die ältesten Schauspieler nie auftraten — und Perrüken von Flachs und sonstigem Plunder zur Verkleidung unterstützt. *)

---

*) Noch heutzutage kann man in Wien, dem letzten Zufluchtsorte für den volksthümlich deutschen Humor, im Prater diese ersten Anfänge der Schauspielkunst in Aufführung solcher Burlesken sehen. Vor dem Wirthshause, mitten unter den Tischen der Gäste, auf einem erhöhten Podium erscheint der betrunkene Ehemann mit dem Nachbar, der die Possen hervorlockt, das zänkische Weib, das seine Noth mit dem Saufaus hat und ihn schilt und prügelt. Es sind dieselben unsterblichen Figuren der uralten Volksposse, es sind dieselben Späße und Foppereien, die seit undenklichen Zeiten das Volk zum Lachen bringen, und einige frische, nationale Lieder, die uns ganz in die Anfangszeit der Fastnachtsspiele zurückversetzen. Auch in Paris sieht man

Diese Possenspiele müssen aber großen Beifall gefunden haben, sonst wäre die Geistlichkeit wohl nicht bewogen worden, dergleichen in die Mysterien einzuschalten. Mit Aufnahme der komischen Zwischenspiele aber war man auch genöthigt, die in Schwänken und komischen Darstellungen geübten Histrionen mit aufzunehmen, denn die Geistlichen und ihre Schüler konnten sich zu diesen Profandarstellungen nicht wohl hergeben, und die Bürgerschaft, welche zu der bedeutenden Zahl der kleinern Rollen und Statisten gebraucht wurde, wies nicht leicht Leute von so viel Uebung auf, um das Volk hinlänglich belustigen zu können. So geschah es also, daß die verachteten Histrionen zu den geistlichen Spielen hinzugezogen, daß das unehrliche Gewerbe zum Bundesgenossen der Kirche wurde. Und auf diesen Anlaß geschah es, daß mancher dieser Possenspieler, nebenbei auch zu untergeordneten Laiendiensten eines Klosters, ganz in den Dienst der Kirche kam.

Doch nicht nur in die geistlichen Spiele gingen die

---

von Leuten, die mit Drehorgel und Tamburin durch die Straßen ziehen, kleine Scenen aufführen. Dort ist es ein schäbiger Marquis in zerzauster Perrüke und abgetragenem Hofkleide, an dem das Volk sich erlustigt, wie es bei uns der geprügelte Tölpel oder Trunkenbold ist. Wir können an heutigen Zuständen den ganzen nationalen Entwicklungsprozeß unsrer Kunst durch alle Stufen bis zu seinen rohesten Anfängen zurückconstruiren.

Schauspielertalente aus dem Gauklerstande auf, sie verloren sich auch wohl als Hauptspaßmacher unter den Handwerkern in den Städten, welche die kleinen Fastnachtsspiele zu ihrer Faschingslust schnell genug nachahmten. War man doch schon immer mit Maskensprüchen umhergezogen, waren die Handwerker doch schon in ihren Zunftsprüchen, in den Feierlichkeiten der Aufnahme in das Gewerk u. s. w. an die dramatische Form gewöhnt und regte sich doch im fünfzehnten Jahrhundert der Kunsttrieb in den Städten so mächtig in jeglicher Weise!

Anfangs mögen diese kleinen Maskengespräche persönliche Neckereien enthalten haben, mit denen man in den Häusern der Bekannten umherzog, gleich den h. drei Königen um Epiphanias. Mit Lust und Lachen liefen die Hausleute zusammen, wenn die vermummten lustigen Bursche erschienen, in der geräumigen Hausflur etwa wurde der Schwank vollführt, den Gästen zugetrunken, die von Fastnachtsjubel begleitet, weiterzogen. Bald aber kam man darauf, den Spielen allgemein satyrische Bedeutung zu geben, oder lächerliche Vorgänge des gewöhnlichen Lebens darin darzustellen, Marktscenen, wie in den Mysterien, Zänkereien und Prozeßschlichtungen*). Der Scharfsinn des Volkes hatte sogleich den eigentlichen Kern des Drama's gefunden, dessen Inhalt ja in jeder

*) In Frankreich hieß die ganze Gattung querelles.

Form Widerstreit und Schlichtung ist; auch erweist sich ja bis auf den heutigen Tag das populaire Interesse an Streit- und Gerichtsscenen als unerschöpflich.

Da diese Fastnachtspieler in den Häusern, welche sie besuchten, wohl aufgenommen, bewirthet und beschenkt wurden, die Lust am Spiele selbst zur Theilnahme reizte, so trachtete man sie auch immer geschickter auszuführen. In Nürnberg besonders, das im fünfzehnten Jahrhundert durch die Wichtigkeit seines Handels, die Wohlhabenheit seiner Bürger zum Sitz der Künste wurde, erhielt auch das Fastnachtspiel eine vollständige Organisation. Wie es schon längst in Frankreich geschehen, vereinigten sich hier Mitglieder der verschiedensten Gewerke: Tüncher, Bürstenbinder, Scheibenzieher, Dachdecker, zu einer förmlichen Zunft, die sich mit der Zeit immer geschlossener, selbst mit Lehrlingen und Gesellen, mit Gilden und Herbergen, mit Altgesellen und sogar mit einem eigenen Gruß organisirte.

Zum Theil bewirkte dies der starke Corporationsgeist des Mittelalters, mehr aber wohl die bei den Spielen schnell gewonnene Ueberzeugung, daß es zur Ausübung der dramatischen Kunst unerläßlich sei: in wohlgegliederter Gemeinschaft zusammen zu stehen.

Anfangs sind auch diese Fastnachtsspiele der Handwerker gewiß nur aus dem Stegreife gehalten worden. Die erfindungsreichsten Köpfe unter ihnen entwarfen den Plan und jeder sprach nun, was Lust und Laune ihm

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

eingaben. Bald aber mußte der Sinn für Zierlichkeit des Ausdrucks — welcher in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts mit Entstehung der ehrbaren Zunft der Meistersänger sich verbreitete — auch auf diese Spiele wirken. Meistersänger gehörten nun auch der lustigen Zunft der Fastnachtsbrüder an, sie machten für sich und ihre Kameraden gereimte Verse, und so wuchs die naturalistische Erfindung der rohen, kindischen Schauspielkunst immer mehr in dichterische Formen hinein.

Der erste dieser Fastnachtsspieler, der sich als Dichter auszeichnete, war, um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, Hans Rosenplüt, ein Meistersänger und Wappenmaler, mit dem Beinamen „der Schnepperer", d. h. der Spaßmacher, Zotenreißer*). In der That sind seine Fastnachtspiele von der äußersten Anstößigkeit und roher Ausgelassenheit. Es sind nur Gespräche, von einem Herolde eingeführt, der Ruhe gebietet, die Einleitung macht, am Schluß die Fastnachtsthorheit zur Entschuldigung anführt, wenn sie es zu arg getrieben hätten, und sich dem Wirth zur guten Nacht empfiehlt.

Vom theatralischen Apparat, von einer Bühne war auch bei diesen ersten Fastnachtspielen noch nicht die Rede. Die verkleideten Spieler stellten sich auf plattem

*) Nach einigen Angaben hat er Hans Schnepperer geheißen, mit dem Beinamen Rosenblüt, andere geben seinen Beinamen „Schnepperer" für die Bezeichnung des Barbierhandwerks aus.

Boden, zugleich und nebeneinander auf, wie in den alten Mysterien, und gingen auch wieder zugleich davon. Hatten doch diese Gespräche noch gar keine Bewegung, keinen Situationswechsel. Ein einziges, das „vom Bauern und dem Bock", nimmt einen Ansatz dazu, und so mag dessen Inhalt uns die Weise dieser ersten Fastnachtspiele veranschaulichen.

Der Herold spricht:

„Nun sweigt ein weil vnd redt nicht vil!
Hie werdet Ir horen ein vaßnacht Spil
Von einem Bavern vnd einer fraven,
Die wollen sich hie lassen schaven" u. s. w.

er giebt den Inhalt des Spieles schon im Voraus an und schließt:

„Wo bist du Meyer? trit herzu."

Nun kommt der Bauer mit seinem Herren und einer Frau. Der Herr lobt seines Bauern Wahrhaftigkeit in allen Stücken und übergiebt ihm zur Pflege einen Bock, der ihm sehr lieb und werth sei. Der Bauer verspricht:

„Ich will sein wartten getreulich vnd eben
Vnd wil euch ihn vber acht wochen wider geben."

Er geht fort. Die Frau bietet dem Herren eine Wette, daß sie den Bauer zu einer Lüge bewegen wolle, und läuft ihm nach. Jetzt erzählt der Herr den Zuschauern noch ein=

mal, was sie so eben selbst gesehen und gehört haben und knüpft daran eine Betrachtung über die Schwachheit der Männer den Weibern gegenüber. Die Frau kommt wieder, triumphirend: er möge nur den Bauern nach dem Bock fragen, so solle er eine große Lüge hören. Der Bauer kommt, und vom Herrn befragt, erzählt er mit aller Offenheit: ein schön lustig Weib habe ihn verlockt, er habe den Bock für ihre Gunst gegeben, wogegen sie ihm gerathen zu sagen: der Wolf habe ihn gefressen. So ist die Betrügerin betrogen und äußert sich derb genug darüber. Des Bauers Wahrhaftigkeit bleibt in Ehren und der Herold beschließt:

„Herr der wirt, ir solt vnns vrlaub geben
Vnd furet die zeit ein rechtes leben.
Ob wir es zu grob hetten gespunnen,
Damit wir ever vngunst hetten gewunnen,
So wollen wir lenger gen zu schul."

Diese Schule der Schelmereien bezeichnet er weiter und schließt dann:

„So wollen wir wider zu euch kumen
Vnd wollen euch ettwas neves machen
Das Ir vnd alles ewer hawßgesinde must lachen."

Aermlich wie die Handlung dieses Spieles sind auch die Forderungen, welche an die Darstellung gemacht werden, die Personen haben wenig mehr zu thun, als ihre Reden, die wie die erklärenden Verse unter alten

Holzschnitten klingen, herzusagen; denn die Wendung der Handlung liegt außerhalb der Bühne und die Schauspieler haben nur das Vor- und Nachher zu berichten.

In dieser Weise wurde das Fastnachtspiel durch die Gedichte des Baders Hans Volz und des Peter Probst fortgenährt, bis dasselbe, bis das Volksdrama überhaupt durch den berühmten Schuster Hans Sachs volle Ausdehnung und Begründung erhielt.

In diesem ehrenfesten Meister vollendet sich der Fortschritt des Drama's von der religiösen Anschauung und moralischen Betrachtung bis zur sittlichen That wenigstens der Bedeutung nach, denn die künstlerische Ausführung sollte noch völlig roh und unfertig bleiben.

„Hans Sachs steht", sagt Gervinus, „wie der Mittelpunkt zwischen alter und neuer Kunst, er zieht die ganze Geschichte und den Kreis alles Wissens und Handelns in die Poesie, bricht die Grenzen der Nationalität und deutet so an, was hinfort für die deutsche Dichtung das Charakteristische werden sollte. Er ist ein Reformator in der Poesie so gut, wie Luther in der Religion, wie Hutten in der Politik."

Fast alle Geschichten des alten und neuen Testamentes, von Adam und Eva an bis zur Passion, das symbolische Gebiet der Moralität, die Historien des Alterthums, die Sagen des Heldenbuches, des Buches der Liebe, also den ganzen reichen Stoff der mittelalterlichen

Poesie, die Novellen des Boccaz, die römische Comödie und griechische Tragödie so wie die Thorheiten und Gebrechen der ihn lebendig umgebenden Wirklichkeit: alles hat er zur Bereicherung des deutschen Schauspieles ausgebeutet. In seinen 64 Fastnachtspielen, 52 weltlichen Comödien, 28 weltlichen Tragödien und 52 geistlichen Tragödien und Comödien hat er die Scheidewand zwischen der geistlichen und Profanbühne gestürzt, und indem er in seiner Naivität diesen verschiedenartigsten Gegenständen allen dasselbe reichsstädtisch bürgerliche Leben einhauchte, die unmittelbarste und innigste Sympathie seines Publikums erweckt.

Durch diese Lebenswärme aber hat Hans Sachs auch der deutschen Schauspielkunst die Fesseln des Mysteriums- und Moralitätencerimoniells gelöst, und sie zuerst in *allen* Aufgaben mit straffen Füßen auf den Boden der Naturnachahmung gestellt.

Ein Genie, das überall das Reinmenschliche suchte und fand, mußte nothwendig eine lebendigere Darstellungsweise anregen. Auch hatte er directen Einfluß darauf. Vermuthlich hat er selbst der Comödiantenzunft angehört, denn er giebt an, daß er in den meisten seiner Fastnachtspiele mitgespielt habe.

Das war es, diese lebendige Erfahrung, die er in Ausübung der Kunst an sich selbst machte, sie gab seiner dichterischen Production den lebendigeren Pulsschlag.

Der Dialog des Hans Sachs ist bewegter als bisher, die Personen sprechen nicht mehr für sich, sondern zu einander, auf einander ein, die Wechselreden fallen kürzer, also rascher, und was sehr wichtig ist: er weiß durch vorbereitende kleine Monologe einzeln auftretender Personen, den Zustand, die Lage der Dinge vorzubereiten, so daß die Hinzukommenden geradezu lebendig handelnd eintreten können. Damit war sehr viel an Unmittelbarkeit, an vollkommner Gegenwart der Handlung gewonnen, und wenn diese Offenbarungsmomente des vollen dramatischen Lebens auch bei Hans Sachs noch selten vorkommen, so sind sie doch da und bei ihm zuerst.

Auch war ihm, als einem wahrhaft dramatischen Dichter, nicht nur um das Wort, sondern um Darstellung von Zuständen zu thun, das zeigen die ausdrücklichen Forderungen, welche er an die Aufführung seiner Gedichte macht. Er hatte in seiner Mitwirkung als Schauspieler und in Ausübung des Einflusses, den er auf die Comödiantenzunft Nürnbergs haben mußte, einen lebendig künstlerischen Takt gewonnen; wir erkennen diesen an jenen kleinen Vorschriften für die Darstellung, die trotz ihrer anscheinenden Geringfügigkeit, uns dennoch den Fortschritt bezeichnen, welchen die Schauspielkunst ihm verdankt.

Daß er z. B. auf eine gewisse Würde der Anordnung, auf ein Bühnendecorum gehalten, zeigt seine Vorschrift für

den Herold: sich vor und nach seiner Rede zu verneigen, zeigen ferner ausdrückliche Anordnungen über Auftreten und Abgehen der Personen. So schreibt er am Schlusse der „Tragedie mit 12 Personen, die Königin Kleopatra mit Antonio dem Römer“ vor, daß man erst die Todten abtrage und dann die andern Personen in Ordnung abgehen sollen. Ja in der „kläglichen Tragedie vom Fürsten Concretus“ zeigt er einen zarten Takt, indem er, nachdem Gismonda sich vergiftet hat, anordnet, „man trägt sie hinaus auf einem Sessel mit verdecktem Angesicht. Der Fürst folgt mit den Räthen.“

Bedeutsamer noch sind seine Vorschriften über den rednerischen und mimischen Ausdruck.

So soll der verwundete Antonius „kränklich“, Kleopatra dagegen, als sie ihren Geliebten sterbend sieht, „kläglich“ reden. Eine für diese rohe Epoche der Schauspielkunst feine Unterscheidung.

Auch dem Ausdruck der Leidenschaft läßt Hans Sachs nichts nach, denn als Antonius stirbt, heißt es: „Die Königin zerreißt ihr Hauptzier, kratzt ihr Angesicht, weint bitterlich vor Leyd“. Im „Gespräch der Weisen“ soll Solon, als er den Tod seines Sohnes erfährt, „die Hände über dem Kopf zusammenschlagen, weinen und schreien bei den Worten: „O Zeter, Waffen, Mordio! Ist mein herzlieber Sohn verschieden!“

Wiederum weiß er auch den Schmerzensausdruck nach Maßgabe der Person und Lage zu variiren; denn der

Griseldis, als man ihr das Kind nimmt, schreibt er vor: „sie sieht ihrem Kinde sehnlich nach.“

Nicht minder anregend ist er für den komischen Ausdruck. In dem Spiel „der Teufel nahm ein alt Weib zur Ehe“ läßt er z. B. das Weib, als sich der Teufel von ihr hin und wieder schicken läßt, hinter ihm her mit der Zunge schnalzen. Kann man den Triumph des alten Weibes, das den Teufel selbst unter den Pantoffel gebracht hat, wohl treffender bezeichnen?

Alle diese Züge sagen wenig oder gar nichts bei einem consolidirten Zustande ausgebildeter Schauspielkunst, in dem vorliegenden geschichtlichen Momente aber bezeichnen sie einen großen Fortschritt. Die roh zugehauenen Gestalten der dramatischen Kunst fingen an die Glieder zu lösen und den Athem selbständigen Lebens zu fühlen.*)

Die plumpe, bäurische Sprache, der beschränkte Gedankenhorizont, den auch Hans Sachs Gedichte noch zeigen, konnten der Darstellung seiner ernsten Stücke freilich nicht im Entferntesten die Würde geben, welche die Gegenstände fordern. Das Aeußerste von Naivität zeigt uns die Comödie von den ungleichen Kindern Eve, worin

*) Wir müssen uns erinnern, daß zur selben Zeit und in derselben Stadt auch die mittelalterliche bildende Kunst in Albrecht Dürer und Peter Fischer die erste freiere Schönheitsbewegung äußerte.

Gott Vater, wie Tiek sagt, „in Art eines strengen, doch herablassenden Superintendenten“ auf Erden, in Begleitung von zwei Engeln umherspazirt und die Kinder Adams im Lutherischen Catechismus examinirt, ihnen die Gebote und den Glauben abfragt, von Kain und seiner Rotte aber übel empfangen wird, worüber Eva schilt:

„Ey, reicht ir denn an diesem end
Vnserm Hergott die linke hend?
Zieht auch eure hütlein nit ab,
Wie ich euch vor geleret hab,
Ir groben filz an zucht vnd ehr?

Seine tragischen Momente kommen oft sehr drollig heraus, oft aber ergreift auch gerade ihre kindische Natürlichkeit und kann immerhin der Aufführung innige Wärme gegeben haben.

Selbst in die Moralitäten wußte er Bewegung und Frische zu bringen, allerdings oft auf derb handgreifliche Weise und sehr gegen den abstracten Geist dieser Gattung. So wird in der „Comedia, darin Pallas die Tugend, Venus die Wollust verficht, der Herold mit dem Teufel handgemein. Epicurus, der unter vielen mythologischen Figuren, als ein lächerlicher Lehrer der Wollust erscheint, wird, auf Kaiser Karls V. Richterspruch, vom Satan — der ihn vorher so sorglich gepflegt, ihm einen Hustenanfall mit Speck vertrieben u. s. w. — zuletzt übergelegt und Cacus pritscht ihn unendlich lange und singt ein moralisches Lied dazu, worin folgende

Strophe von der Höhe der sittlichen Anschauung des Hans Sachs ein merkwürdiges Zeugniß giebt:

„Derweil die selig Tugend ist
Ir selb Belonung alle frist
So helt man sie billich in ehr,
Ob schon kein Gott noch Himmel wer.“

Auf dem Gebiete des derben Volkshumors und ehrbarer Schelmerei ist Hans Sachs am meisten zu Haus, darum hat er auch das Fastnachtspiel auf seine eigenthümliche Höhe gebracht. Er gab ihm lebhaftere Bewegung, der Handlung oft unerwartete und höchst komische Wendungen, wie man sie in der „Jung Wittfraw Franziska“, im „schwangren Bauern mit dem Füllen“, im „fahrendt Schüler mit dem Teufelspom“ *), im „der Teufel nimmt ein alt Weib zur Ehe“ und vielen andern findet.

Derb und ungeschlacht geht es auch bei ihm her, Prügeleien und grobe Anstößigkeiten sind die Hauptwürze dieser Schwänke, aber sie erscheinen doch bei ihm mit einer Art von unbefangenen Natürlichkeit, und wie in seinen Tragödien, läuft auch in seinen Possen Alles auf eine gesunde Moral hinaus. Er züchtigt die Thorheit der Zeit durch alle Stände hindurch, und weiß ihr

*) Ein Stoff, den Ayrer nach ihm auch behandelt und der zu dem in unsern Tagen sehr bekannten „reisenden Studenten“ benutzt worden ist.

selbst in Gestalten der Wirklichkeit symbolische Bedeutung zu geben.

Wie sinnreich ist sein Schwank „das Narrenschneiden", und wie lustig mag es doch ausgesehen haben, wenn der Kranke*) mit dem geschwollenen Bauche auf der Bühne niedergesetzt wurde, der Knecht des Arztes ihm ein Handtuch um den Hals wirft, ihn daran festhält und der Doktor nun dem quiekenden Patienten den Bauch aufschneidet und mit der Zange alle Untugenden, in der Gestalt kleiner Narrenpuppen, hervorholt und commentirt; zuletzt auch noch das Nest voll des Nachwuchses von kleinen Närrchen herausschneidet, dem erleichterten Kranken den Bauch wieder zunäht und ihn mit heilsamen Verhaltungsregeln entläßt!

Das Fastnachtspiel muß der Lieblingstummelplatz der Zunftcomödianten gewesen sein, ihre Darstellungsweise haben wir uns natürlich ebenso ungelenk und täppisch zu denken, als der Wortausdruck es ist. Die sicherste Analogie dafür finden wir wohl in der Art, wie die kleinen Possenspiele aufgeführt werden, mit denen die Seiltänzer und Equilibristen unserer Tage ihre Vorstellungen zu beschließen pflegen. Die Rede hart und ohne Modulation, auch die Späße trocken vorgetragen, aber mit häufigem

---

*) den wir heut zu Tage den Zeitgeist nennen würden.

Quieken und Schreien bei den unerschöpflichen Prügelaus-theilungen.

Demungeachtet sehen wir aus allen hier angeführten Symptomen mit Hans Sachs den wichtigsten Moment im Wachsthum der deutsch-mittelalterlich dramatischen Kunst erschienen.

Die Schauspielkunst ahnte hier zum erstenmale den Umfang ihrer Selbständigkeit. Ueber das bloße gesprochene Wort hinaus versuchte sie sich auf das Sichtbare der Lebensäußerung, auf den mimischen Ausdruck, auf die Geberde, zu stützen und indem sie mit der körperlichen Beredsamkeit die des Wortes durchdrang, wirklich dramatisches Leben zu erzeugen. Es waren nur Blitze künstlerischer Aufklärung, sie verschwanden wieder, aber sie hatten doch geleuchtet.

Es tritt uns dabei eine wichtige Wahrnehmung entgegen.

Dieses erste Aufleben des intensiv dramatischen Lebens ging von der Volksbühne aus, die aus dem unbefangenen Triebe: die Natur nachzuahmen, entstanden war. Kein Gelehrter hatte sich noch mit ihr befaßt, Leute aus dem Volke waren ihre Schauspieler, Schauspieler ihre Dichter. Mit frischem Humor hatte der Darstellungstrieb hier sich zuerst an der nächst umgebenden Wirklichkeit geübt, dann das Gebiet seiner Stoffe bis zu den Helden- und Heiligengeschichten ausgedehnt, aber all den verschiedenen Gestalten, von Gott Vater an

bis zum Knecht und Schalksnarren herab, ganz naiv die Lebenswärme der volksthümlichen Individualität eingehaucht. So hatte sich den Einfältigen und Unmündigen das Geheimniß des dramatischen Lebens offenbart, das den Weisen des geistlichen und gelehrten Drama's verborgen geblieben war.

Diese Beobachtung rückt uns den Zwiespalt des Drama's scharf vor Augen, der aus den völlig auseinander liegenden Anfangspunkten der geistlichen und Profan-Bühne hervorgegangen war.

Die Natur dieses Zwiespaltes fordert unsre volle Aufmerksamkeit, er bringt der Entwicklung der Schauspielkunst endlose Schwankungen, und gerade hier, in diesem historischen Momente, wo das geistliche Drama verfallen ist und das gelehrte Drama dessen Grundprincip aufnimmt, wo das altdeutsche Volksdrama auf seiner Höhe und noch in nationaler Reinheit steht, hier liegen die Motive dieser Spaltung noch einfach und klar der Betrachtung offen.

Das geistliche Drama ging darauf aus: religiöse Ideen zu populärer Anschauung zu bringen. Die Menschen, menschliche Handlungen und Schicksale, galten ihm nur als Symbol für den Gedankeninhalt, den es entwickeln wollte. Die Bühne, die Schauspielkunst waren ihm daher nur Mittel zum Zweck.

Das gelehrte Drama (die Schulcomödie) adoptirte dies Princip vollständig, es bediente sich der Dar-

stellungskunst nur zur Befestigung der Gelehrsamkeit oder zur Verbreitung religiöser und politischer Gedanken.

Die Verschiedenheit, welche übrigens zwischen dem geistlichen und gelehrten Drama besteht, hebt sich, der Schauspielkunst gegenüber, vollkommen auf und im Verfolg der Geschichte vertritt das gelehrte Drama das gemeinsame Princip allein.

Es geht von der Idee aus und sucht diese in sinnliche Erscheinung zu kleiden; der Gedanke, das Gedicht ist ihm die Hauptsache, die Bühne, die Schauspielkunst nur ein Organ der Veranschaulichung und Veröffentlichung.

Dem volksthümlichen Drama hingegen war nur darum zu thun: Menschen und menschliche Zustände darzustellen, und darum ging es überall von der Natur aus. Selbst wo es die handgreifliche Wirklichkeit verläßt und in die Erhabenheit der Historie, oder in das Gebiet des Wunderbaren steigt, bietet es überall sinnliche Beglaubigung, opfert lieber die Würde des Gegenstandes als das warmblütige Leben auf, will lieber gedankenlos erscheinen als leblos.

Das gelehrte Drama ist ein Resultat geistiger Bildung, das volksthümliche das Erzeugniß eines natürlichen Kunsttriebes.

Das gelehrte und ideale Drama wurde von der

Dichtkunst geschaffen, das natürliche, volksthümliche hat die Schauspielkunst erzeugt.

Das eine steigt von der Gedankenhöhe nieder und enthebt den Menschen der Erde, das andre steht fest auf wirklichem Boden und strebt zur Idee hinauf.

Diese Gegensätze machen sich allerdings in anderen Künsten, besonders in den bildenden, ebenfalls geltend. Die Frage: ob der Idee oder der sinnlichen Erscheinung der Vorrang gebühre, ob das Kunstwerk vom Gedanken oder von der Thatsache anheben solle, erzeugt auch dort zwiespältige Richtungen, aber in keiner Kunst erscheinen sie in so ursprünglich fertiger Doppelgestalt und historisch gleich berechtigt, als in der Dramatik, wo sie von zwei verschiedenen Künsten, von Dicht- und Schauspielkunst, vertreten werden.

Daß die Schauspielkunst vornehmlich in der Natürlichkeitsrichtung des Drama's ihr Gedeihen sucht, ist ganz begreiflich, es ist die von ihr geschaffene. Daß sie es im idealen Drama oft nur zu schattenhafter Gestalt, oft nur zum Werth der Schachfigur bringt, das haben wir an Mysterien und Moralitäten gesehen. Wir werden ferner sehen, daß in allen Dramen, die nicht geradezu auf Menschendatstellung ausgehen — wie groß auch die Triumphe sein mögen, welche die Poesie für sich dabei feiert — das eigentliche dramatische Leben verkümmert erscheint, und nur da sich frisch und gesund entfaltet, wo die Schauspielkunst sich kräftig

und selbständig regen, sich das Gedicht als ihren Kunststoff vollständig aneignen kann.

Das wahrhafte, höhere dramatische Leben aber, werden wir sehen, wird nur da erzeugt: wo beide Richtungen in warmer Liebe in einander greifen, wo Idee und sinnliche Thatsache, Dicht- und Schauspielkunst sich innig vermählen und keine für sich, jede nur für die andre gelten will.

Und ein solcher Moment tritt zum ersten Male in der Kunstgeschichte, freilich noch in untergeordneter Wirkung, mit Hans Sachs ein.

Verfolgen wir nun den Wachsthum der Volksbühne, so nehmen wir wahr, daß sie fortfuhr, ihre weitere Gestaltung wesentlich auf die Schauspielkunst zu stellen und alle Vortheile, welche das Mysterium von seiner reichen Ausbildung des scenischen Effectes gezogen hatte, unbeachtet zu lassen.

Daß man mit den Fastnachtspielen nicht mehr in den Wohnhäusern umherzog, geht aus den Anfangs- und Schlußreden der Herolde hervor; sie reden den Wirth nicht mehr an, empfehlen sich nicht mehr zur guten Nacht. Nur einige der frühesten Fastnachtspiele des Hans Sachs machen davon eine Ausnahme, die Veränderung ist also wohl in Mitte des sechszehnten Jahrhunderts geschehen.

Nun wurde in Wirthshäusern und Gewerksherbergen (Zeche genannt) die rohe Bühne aufgeschlagen, ein

bloßes auf Bänken und Fässern gebautes erhöhtes Podium, höchstens im Hintergrunde mit Teppichen behangen, welche Ein- und Auszüge zuließen.

Diese Einrichtung zeigte sich aber nicht würdig genug zur Ausführung der Tragödien und geistlichen Comödien, und man entschloß sich einen eignen Schauplatz zu errichten; ein Beweis wie ernst die Bürger es mit ihren Comödien meinten, welch festen Grund der Antheil dafür gefaßt hatte.

Dies erste deutsche Schauspielhaus wurde in Nürnberg im Jahre 1550 von der Zunft der Meistersänger erbaut; ein Beispiel, welches man bald darauf in Augsburg nachahmte.*)

---

*) In Frankreich war das erste Schauspielhaus für die Passionsbrüder 1398 im Dorfe St. Maur des Fossés bei Vincennes eingerichtet worden. Nachdem Karl VI. sie 1402 privilegirt hatte, errichteten sie 1442 in Paris das Theater de la trinité. Die confrérerie de la Bazoche, von Philipp dem Schönen Anfangs des XIV. Jahrhunderts privilegirt, bekamen erst um 1500 von Ludwig XII. das Theater table de marbre in Paris.

In Italien wurde viel in alten Amphitheatern gespielt, die Passionsbrüderschaft del Gonfalone spielte seit ihrer Stiftung 1264 zu Rom im Coliseum. Ihre späteren Fortschritte im XVI. Jahrhundert hat die dramatische Kunst in Italien auf den Hoftheatern der Fürsten gemacht, die in ihren Palästen eingerichtet wurden.

Die ersten Schauspielhäuser in Spanien gehörten Hospitälern, die sie zur Vermehrung ihrer Einkünfte an Wandertruppen vermietheten. Ein solches hatte Valencia im J. 1526. In Madrid

Diese Häuser waren nur auf den Sommer und gutes Wetter eingerichtet, der amphitheatralische Zuschauerraum war ohne Dach. Man spielte bei Tageslicht und die Zuschauer waren von den Mysterien her gewohnt, im Freien zu sitzen, auch wohl einen kleinen Regen nicht zu scheuen. Damit dieser aber das Spiel nicht unterbreche, war die Bühne bedacht, ein Vorzug, den sich die Reichen und Vornehmen unter den Zuschauern zu Nutzen machten und sich das Recht verschafften, zu beiden Seiten auf der Vorderbühne Sessel einzunehmen.*)

---

wurden die ersten zwei im J. 1568 auf Höfen von Privathäusern angelegt, die Fenster der angrenzenden Gebäude dienten zu Logen; eine Einrichtung, die uns bereits von Frankreich her bekannt ist. Erst 1574 erhielten, durch eine italienische Truppe unter Ganoche, die Höfe theilweise Bedachung.

In London war in Wirthshaushöfen gespielt worden, bei ähnlicher Einrichtung wie in Spanien. Nachdem Elisabeth im J. 1574 fünf Schauspielern, welche im Dienste, oder unter dem Schutze des Grafen Leicester standen, das erste königliche Privilegium ertheilt hatte, wurden 1576 die ersten drei hölzernen Schauspielhäuser errichtet. Sommertheater, mit unbedachtem Parterre, bald darauf auch ein geschlossnes Wintertheater zu Whitefriars. Alle drei hatten die Bühneneinrichtung, welche von den Mysterien herstammten: Emporbühne von zwei Stockwerken, deren obere Räume zu Balkonen, Brücken, Bergen, Festungszinnen u. s. w. dienten.

*) Dies aristokratische Vorrecht wurde auch noch auf allen Bühnen behauptet, als die Theater alle längst vollständige Dächer hatten.

Das Theater selbst hatte vor dem größeren Bühnenraum eine niedrigere Vorderbühne, fast wie die Orchestra der Alten, den Vortheil des ungleichen Bodens hatte man also doch von der Mysterienbühne herübergenommen. Auf dieser Vorderbühne mögen auch wohl die Zwischengesänge, welche von Meistersängern aufgeführt wurden, gehalten worden sein.

An Decorationen und sonstigen Apparaten scheint dagegen diese Bühne nichts besessen zu haben. Aus den Tragödien und Comödien, welche dort aufgeführt worden sind, geht die größte Dürftigkeit der Einrichtung hervor.*) Einen Vorhang, der die ganze Bühne verhüllte, hatte dies Theater so wenig als die Mysterienbühne, beim Beginn der Acte traten die Personen auf, und gingen am Ende wieder ab; das Drama hatte auch das Bedürfniß noch nicht, in Mitten einer Situation zu beginnen oder zu schließen.

Mit diesen Theatern in Nürnberg und in Augsburg waren denn also der Schauspielkunst feste Stätten gegeben, sie war in den wichtigsten deutschen Städten mit Grund und Boden eingebürgert. **)

---

*) Erst gegen Ende des Jahrhunderts scheinen darin Veränderungen vorgegangen zu sein, so daß man sich auch einer Art von Emporbühne bedient hat. Ayrer spricht wenigstens von Benutzung einer Brücke und einer Zinne.

**) Daß diese Schauspielhäuser für die Dauer gebaut waren,

Es ist wohl kein Zweifel, daß an diesem wichtigen Ereigniß Hans Sachs großen Antheil hatte, wie wir uns überhaupt seinen Einfluß auf die Bürgerspiele des sechszehnten Jahrhunderts als maßgebend zu denken haben.*)

Er schrieb von 1517 an, über 50 Jahre lang, für die Volksbühne, und in den letzten Lebensjahren**) muß seine Autorität wenigstens noch viel gewirkt haben. Die ungemeine Verbreitung seiner Gedichte weckte Nachahmung und beförderte die Theaterlust in allen, selbst in den kleinsten Städten, und die wandernden Handwerker, deren wohl keiner im sechszehnten Jahrhundert die kunstreiche Stadt

---

beweist der Umstand, daß 1731 die Gesellschaft der Neuberin zum letztenmale auf dem Nürnberger, auf dem Augsburger aber bis 1775 wandernde Truppen gespielt haben.

*) Es ist merkwürdig, daß in Spanien zu selber Zeit von 1544 bis 1567 auch ein Handwerker, ein Sevillaner Goldschläger Namens Lope de Rueda, der aus unwiderstehlichem Drange Schauspieler geworden, die dramatische Kunst — wie Cervantes sich ausdrückt — aus den Windeln nahm. Seine Wanderbühne erwarb der Kunst durch's ganze Land Achtung. Sein charakteristisches Spiel verschaffte unter all seinen Dramen den Pasos die meiste Beliebtheit, eine Gattung ganz den Fastnachtspielen ähnlich, worin Lope de Rueda die Rolle des Tölpels (Biscayer, Pierrot) spielte. Ihm wurde die Ehre zu Theil im Hauptschiffe der Cathedrale von Cordova feierlich begraben zu werden.

**) Er starb 1576, 83 Jahre alt.

Nürnberg unbesucht ließ, wurden artistische Colporteurs und brachten die hier gewonnene Theaterpraxis überall hin.

Daß die Volksbühne sich auch an den Bewegungen der Reformationszeit betheiligte, lag in ihrer Natur. Hans Sachs, ein warmer Anhänger Luthers, blieb darin nicht zurück. Am stärksten aber trat dieser Kampf in den schweizerischen Fastnachtspielen hervor. Zu Basel führte Pamphilius Gengenbach 1515 und 17 seine Fastnachtspiele gegen das Pabstthum auf, zorniger noch eiferte der Berner Maler Nicolaus Manuel gegen Todtenmessen, Ablaß, Pabstthum u. s. w. mit energischen Versen. In dem Spiele „wie die Meß in tödtlicher und schwerer Krankheit liegt" bediente er sich gar — ein seltenes Beispiel — der Prosa, wohl um sich noch zwangloser und populärer äußern zu können.

Der Aufführung dieser Stücke, welche 1522 und sofort in Bern, in der Krüzgasse, stattfanden, schreibt der Chronist außerordentlichen Einfluß auf den Beitritt Berns zur Reformation zu.

Auch über den Bauernkrieg haben wir einige gedruckte Stücke, und es ist gar nicht zu berechnen, wie viele deren geschrieben und aufgeführt worden sein mögen, da man die allerwenigsten davon nur gedruckt hat. Aus der Lückenhaftigkeit der Nachrichten, wie sie bis jetzt über die Comödiantenzünfte aufgedeckt sind, erhellt nur, daß nächst den großen tonangebenden Städten Nürnberg, Augsburg, Straßburg, auch in Heidelberg eine Verbindung bestanden

hat, an deren Spitze ein Steinmetz, Thomas Schmid gestanden, der 1578 vor dem Pfalzgrafen Ludwig eine Comödie von „Tobias" aufgeführt; daß in Corbach ein Buchbinder Pfeilschmidt, in Tübingen 1593 ein Bürger, Namens Hans Pfister, einer „ehrbaren Gesellschaft von Fastnachtspielern" vorgestanden. Der Nachrichten von einzelnen Bürgerspielen dagegen haben wir genug, von Königsberg und Danzig herab, in Mecklenburg, der Mark, Schlesien, Magdeburg, Sachsen, dem Reich und den Rhein hinauf bis in die Schweiz.

Daß in Wien die Lust an theatralischen Spielen nicht minder lebhaft gewesen, versteht sich von selbst. Außer den Weihnachts- und Osterspielen waren dort die Fastnachtspiele in vollem Schwunge und gewiß waren die des Hans Sachs sehr beliebt, da man auch seine Tragödien dort kannte und die „von den sechs Kempfern" 1568 in der Rathsstube aufgeführt wurde. Die Fastnachtspiele aber mögen in Wien wohl mit ganz besonderm Uebermuthe dargestellt worden sein, denn der ehrbare Wolfgang Schmelzle eifert heftig dagegen, als eine unsittliche Unterhaltung, und versucht deshalb mit seinen Schulspielen einen anständigeren Ton einzuführen.

Auf dem Rathhause, auch im bürgerlichen Zeughause, das größern Raum darbot, fanden im Laufe des sechszehnten Jahrhunderts und bis zum Jahre 1604 auf Kosten des Magistrates vor geladenen Zuschauern mehrmalige Schauspiele statt. Hier treffen wir die Spuren der Gauk-

lerbanden, der Landfahrer, Singer, Springer und Possenreißer wieder an. Mit Künsten, die sie von dem niederländischen Theater gelernt, das unter spanischem und französischem Einfluß eine besondere Ausbildung empfing, fingen sie an, sich aufs Neue beliebt zu machen, und wurden deshalb niederländische Comödianten, auch schlechtweg Niederländer genannt.

Von einer Vorstellung im Jahr 1529 sagen die Wiener Magistratsberichte, sie seien von den Stipendiaten der Rosenburse, von Niederländern und andern Fremden und von den Schülern und Singerknaben des St. Stephan aufgeführt worden. Im Jahre 1661 fand wieder in der Rathsstube ein Schauspiel mit Niederländischen Personen statt, und bald darauf wird ihrer wieder erwähnt: „Niederländer Spielleute, welche mit Knaben schön Sprünge machen“.

Der Wiener Magistrat hatte also für seine theatralischen Belustigungen die Hülfe jener Landfahrer, Springer, Reimsprecher und Schalksnarren in Anspruch genommen, wie die Mysterien dies schon früher gethan, und wie dies bei den Bürgerspielen nicht selten vorgekommen sein mag.

Indessen behielten diese doch immer ihre bestimmte und eigne Organisation und ihre dilettantische Umständlichkeit. Adam Puschmann, ein Schüler des Hans Sachs, auch Schuster und Meistersänger, der die Nürn-

berger Kunst nach Breslau brachte, giebt uns darüber erwünschte Auskunft.

Behufs der Aufführung seiner „großen Comödia von dem frummen Altvater und Patriarchen Jakob und von seinem lieben Sohne Joseph zusammt seinen Brüdern, die ganze vollkommene Historia kurz begriffen und aufs längst in vier Stunden zu agiren“ hat er eine ausführliche „Vermahnung an die christlichen Leser und die Actores*)“ erlassen, aus welcher uns überall die vorherrschende Sorgfalt für das Schauspielerische der Aufführung hervorgeht. Das Costüm, als ein integrirender Theil der mimischen Darstellung, behandelt er ausführlich.

Drollig ist, daß er die Vorsicht empfiehlt: der hier verzeichnete Habitus müsse zuvor, ehe man die Comödie agirt, herbeigeschafft werden. Er mag wohl erlebt haben, daß, wenn das Schauspiel beginnen sollte, es noch am Nothwendigsten fehlte, die Comödianten noch in größter Verwirrung durch die Stadt rannten, um zusammenzuborgen, was nur irgend aus der Noth helfen konnte. Er schreibt darum für sein Stück vor:

1. Die Brüder Josephs müssen einerlei Röcke und Hüte, auch Hirtenstäbe haben.

---

*) Actor hieß vornehmlich der Dirigent der Aufführung, bei der Schulcomödie wurde er Regent genannt.

2. Jakob muß einen Jakobshut und Rock haben, darzu einen schönen großen langen grauen Bart und Haar.

3. Der Engel Gottes muß seinen englischen Sonnenschein und gelbe krause Haare haben.

4. König Pharao muß ein schöne güldene Krone, schönen Scepter, auch einen schönen königlichen Bart haben, ohne die königlichen Kleider.

5. Die Hofleute Pharaonis sowohl als Josephs Brüder müssen mancherlei schöne Bärte haben, ohne die anderen schönen Kleider.

6. Joseph muß einen schönen bunten Rock, auch solcher Farbe, auch mehrer Theil roth, einen zerrißnen Rock haben.*)

Solcher Ordinat und Habitus und anders Mehres, so zu der Comödia gehörig, muß auf der Consorten Unkosten besorgt werden, soferne man diese Comödia ohne Spott agiren will."

Aus dieser letzten Vorschrift kann man auf das Societätsverhältniß dieser Bürgerspiele schließen. Puschmann hat zum Theil aus dem Antheil am Erlös der Aufführungen seiner Stücke in Breslau und anderen schlesischen Städten, von 1580 an seinen Unterhalt gezogen. Er giebt an, daß, obschon sein Stück 44 Per-

*) Damit ist wohl die damals übliche Tracht der geschlitzten Wämser gemeint für des Joseph egyptische Statthalterwürde.

sonen habe, es doch mit 18 könne gespielt werden, wenn diese sich öfters umkleideten und andre Personen daneben vertreten, „welches auch den Consorten zu besserem Nutz gereichet, indem sie das Einkommen in wenige Theile mit besserem Nutz, als in viele Theile mögen austheilen; könnte auch eine bessre Einigkeit unter wenig Personen als unter vielen erhalten werden, denn es gehet gemeiniglich nach dem alten Sprichworte: viel Köpfe, viel Sinne, mehr Hirten, übler gehütet; denn unter so vielen Personen geht es selten einig zu.“

Wenn es also damals auch noch keine Coulissen gab, an Coulissenfehden scheint es nicht gefehlt zu haben.

Wie schon Hans Sachs Stücke zeigen, waren die größern Spiele in drei bis zehn Acten abgetheilt. Da man keinen Vorhang hatte, so blieb die Bühne im Zwischenacte leer*), die Zeit aber nicht unausgefüllt. Puschmann erklärt, er habe darum „nach Ausgang der Actus verzeichnet: Instrumentum, daß man alsbald auf ein Instrument schlagen soll“ — vermuthlich auf einer Laute — „so lange als die Nothdurft erfordert, bis die Personen sich in habitum schicken und eingehen und anfangen zu reden. Oder anstat des Instruments, woferne Meistersänger diese Comödia agirten, mag man die Gesänge singen, welche zu dieser Comödia componirt worden.“

---

*) Wie dies noch jetzt in der ältern französischen Tragödie und Comödie der Fall ist, wo kein Decorationswechsel stattfindet.

Noch einen Blick läßt uns Puschmann auf die hie und dort zu jener Zeit vorkommende Zusammensetzung des Personales werfen, indem er sagt: „Ferner soll ein jeder Actor auf Personen sehen, welche zu der Action wohl tüchtig sind, also daß das Aussprechen der Wörter mit den Gestibus concordire; denn wo solches nicht geschieht, kann leichtlich dem Spiel oder dem Actori sammt den Personen ein vitium entstehen. Auch kann man einem deutschen Spiele leichtlich eine Ungestalt anthun, wenn man zu kleine oder zu große Personen zur Action gebrauchet, denn mit Kindern große und alte Personen zu vertreten, sonderlich in Tragödien, ist nichts werth; denn es giebt eine Unform."

Es scheint also oft schwierig gewesen zu sein, die gehörige Anzahl Erwachsener zu den Spielen zusammenzubringen und man hat sich mit Lehrburschen beholfen oder auch mit Schülern, die durch die Schulcomödie schon geübter waren.

Daß die Frauenrollen immer von Knaben gespielt worden, will ich hier nochmals in Erinnerung bringen.

Puschmann fährt fort: „Darum soll man zu Comödien und Tragödien Personen nehmen, sonderlich welche deutsch gedicht (gedichtet) sein*), welche tüchtig und gleich-

*) Er macht also einen sehr treffenden Unterschied zwischen den lateinischen Schulcomödien, die nur sprachlicher Zwecke wegen, oder den deutschen Schauspielen, welche zu lebendigem Eindrucke gehalten werden.

förmig sind. Denn in Tragödien, da man kämpfen soll und kriegs- oder rittermäßige Leute vertreten soll, kann mit Kindern nimmermehr rechtmäßig oder gleichförmig, sondern nur kindischer und weibischer Gestalt vollzogen werden. Also hat es auch keinen Schein, wenn man mit Kindern will Könige oder ansehnliche Potentaten vertreten."

So sehen wir nun das Volksschauspiel in munterm Wachsthum fortgedeihen, während das Schuldrama seine anfängliche Natur wesentlich verändert und sich einer lebendigeren Förderung des theatralischen Lebens hingegeben hatte.

Der dogmatische Reformationsstreit, der zwischen den Schulcomödien des südlichen und nördlichen Deutschlands geführt wurde, hatte die deutsche Sprache dabei eingeführt. Jeder wollte sich doch zunächst seiner Partei durch unmittelbare Ueberzeugung vergewissern. Als die Kirchenspaltung vollendet war, wandten die Dichter sich wieder neutralen Stoffen, am meissten denen des alten Testamentes zu, und fast so zahlreich als sonst die Mysterienaufführungen stattgehabt, wurden nun die Schulvorstellungen aller Orten.

Die Bedenklichkeiten strenger Theologen schlug Luthers Ausspruch nieder, der es angemessen fand, daß die Knaben dadurch in der lateinischen Sprache geübt und mit den Lebensverhältnissen bekannter würden. „Und Christen," setzte er hinzu, „sollen Comödien nicht

ganz und gar fliehen, darum, daß bisweilen grobe Zoten und Buhlereien darin sein, da man doch um derselben willen auch die Bibel nicht dürfte lesen. Darum ist's nichts, daß sie solches fürwenden und um derselben willen verbieten wollen, daß ein Christ nicht solle Comödien lesen und spielen."

So waren bei seinen Lebzeiten in Wittenberg von den Studenten regelmäßig lateinische Stücke aufgeführt worden, auch wußte man von Melanchton, daß er in seiner Jugend den Henno des Reuchlin zur Aufführung gebracht und selbst mitgespielt hatte.

Genug, man hielt die Schauspiele für ganz erlaubte und Gott wohlgefällige Dinge. Nicht nur die Rectoren der Schulen, Professoren und Magister an den Universitäten, auch Pfarrer und Superintendenten sehen wir im lebhaftesten Wetteifer Stücke schreiben, sie als „Regenten" aufführen und selbst Rollen übernehmen, die sich mit ihrer Würde vertrugen. Es traten an den Universitäten Genossenschaften der Studenten zusammen, unter dem Namen des theatrum academicum, zu besserer Aufführung der Stücke, und keinem feierlichen Schulactus fehlte mehr neben der musikalischen Cantate und der Oration eine lateinische und eine deutsche Comödie. Die Breslauer Elisabethschule rühmte sich wohl hundert Jahre lang einer so großen Popularität ihrer Schulcomödien, daß die dabei aufgestellten silbernen Schaalen oft über 500 Thaler an freiwilligen Gaben enthielten, wovon

dann jeder der Mitspieler 1 bis $1^1/_2$ Thaler, jeder Aufseher einen silbernen Becher erhielt, der Dichter aber deren sechs, jeder eine Mark an Werth.

Es versteht sich, daß es in diesem ganzen Jahrhunderte nicht an Tendenzstücken fehlte. Man übersetzte die ersten lateinischen Streitdramen, den Phasma des Frischlin, den Pamechius des Kirchmayer oder Neargeorg, man wählte Stoffe wie „Johann Huß in Costnitz", „Lutherus redivivus, Curiculum vitae Lutheri, der calvinische Postreuter, Tetzelocramia*), welche die lutherische Bevölkerung lebhaft bewegen mußte.

Harmloser war die Anregung, welche die Schulcomödien Wolfgang Schmelzle's, Schulmeisters bei den Schotten in Wien, den man den österreichischen Hans Sachs nennt, dem Schauspiele gaben. Er fand mit seinem Unternehmen: von 1540 an alljährlich eine deutsche Comödie mit seinen Schülern öffentlich aufzuführen, um sowohl den Fastnachtspielen, als dem unfugerregenden Gebrauch des Schulstürmens entgegenzuwirken, bei dem kaiserlichen Hofe große Billigung. Der Hof, welcher alle theatralischen Lustbarkeiten sehr liebte, hatte schon beim Beginn der Schulcomödien denselben Aufmerksamkeit und Förderung geschenkt. Der berühmte Conrad Celtes durfte seine Comödie ludus Dianae 1501 in Gegenwart des Kaisers Max zu Linz von den Mitgliedern der

*) von Conrector Kielmann in Stettin verfaßt und aufgeführt.

gelehrten Gesellschaft der Donauer aufführen lassen, die dafür reichlich bewirthet und beschenkt wurden. Auch Schmelzle führte 1545 seine Comödie vom verlornen Sohn mit seinen Schülern vor dem Hofe zu Wien auf.

Seine Stücke sind kurz, in Hans Sachs Manier, aber von sehr flüssiger klarer und gelenker Sprache, doch ohne den dramatischen Nerv seines Vorbildes. Das erste war „Acolast“, ihm folgte „Judith“, dann die „Aussendung der Zwölfpoten und die Frag des reichen Jünglings vonwegen des gesetz, sambt dem jüngsten Gericht.“

Von der naiven Behandlungsart giebt es uns eine Probe, daß beim Abschiede der Apostel Philippus zum Andreas spricht:

„Andrees, leih mir das fleschlein dein
Und laß mich laben das Herze mein.“

In der „Camödia der Hochzeit zu Canaa, dem Ehstandt, von Gott geordnet, zu Ehren, allen geföchtigen Christlichen Ehleuten, Gesellen und Jungfraven, die sich in die heilige konnschaft geben wollen, zu Trost und Unterricht,“— ist der Speismeister der Lustigmacher, und als Christus das Wasser verwandelt hat, schließt er das Stück mit der lokalen Beziehung:

„Kein pessern Wein ich trunken hab
Er kem vom Kalenperg herab.
Ach laßt uns gottseliger greiffen an,
Bechern wie Ninive hat gethan,
Das bitt Wolf Schmelzl jedermann!“

Er schrieb noch die „Comödie vom plint gebornen Sohn, die schön tröstlich Historia vom Jünglink David und dem muthwilligen Goliath“, um 1551 „Samuel und Saul.“

Von da ab nahmen die Jesuiten das von ihnen gewonnene theatralische Terrain mit ihren glänzenden, umfangreichen Spielen ein.

Gewiß haben die Bemühungen des ehrsamen Schmelzel dazu beigetragen, einige Lichtblicke von Ordnung in die wilde Ausgelassenheit zu bringen, welche das theatralische Leben in Wien noch langehin bewahrte; von einer Förderung der eigentlichen Schauspielkunst war dabei immer noch nicht die Rede.

Wichtiger dafür war es, daß im nördlichen Deutschland, namentlich in Thüringen, Sachsen, der Lausitz das Schuldrama sich mit dem volksthümlichen zu vermischen begann, daß die Schulmänner und Geistlichen ihre Stücke für die Bürgerspiele einrichteten, daß große öffentliche Aufführungen von Gesellschaften, die aus Studenten und jüngern Bürgern und Schülern gemischt waren, veranstaltet wurden. So konnte sich die lebhaftere Spielweise an reiferen Gedichten üben, unter denen als das ausgezeichnetste dieser Periode „ein geistlich Spiel von der gottesfürchtigen und keuschen Frauen Susanna“ von Paul Rebhun, Pastor in Oelsnitz*) genannt wird.

---

*) später Superintendent in Voigtsberg.

Es behandelt den streng biblischen Inhalt in fünf Acten und mit Chören nach antiken Mustern, in verschiedenen Versmaßen, schon mit auffallendem Geschmack.

Durch solche Vereinigung der verschiedenen Elemente sehen wir bei den volksthümlichen Spielen eben solche Monstrevorstellungen, wie sonst bei den Mysterien zu Stande kommen. So wurde vom Magister Matthias Holzwart „Saul, ein schön neu Spiel vom König Saul und dem Hirten David; wie Sauls Hochmuth und Stolz gerochen, des Davids Demüthigkeit aber so hoch erhoben worden" durch eine ehrsame Bürgerschaft der löblichen Stadt Gabel den 6ten und 7ten Tag des Augustmonats 1571 gespielt." Das Stück bestand also aus zwei Tagewerken, jedes aus 5 Acten, und das Personal aus 100 redenden und 500 stummen Personen.

Die Schwierigkeit, eine solche Menge von theils ganz ungeübten und undisciplinirten Leuten zu übersehen und zu lenken, veranlaßte eine Eintheilung derselben in verschiedene „Haufen", wie der Diaconus Eriginger bei Aufführung seines „Spieles vom reichen Manne und dem armen Lazaro" sie vornahm. Die Angaben darüber klären uns noch über manche Einzelheit der damaligen Theaterpraxis und ihre Abstammung aus den Mysterien auf. Zu dem ersten Haufen gehört: „Actor, welcher die Vorrede der Action recitirt und alles, was man agirt, ordnet und schaffet. Argumentator, ein Knabe, welcher die Summa oder den Inhalt der Action anzeigt. Conclusor,

welcher am Ende die Action beschleußt. Deus. Angelus, welcher die Seel Lazari holet. Abraham. Treu Eckardt. Solicitus, ein armer Bürger oder Handwerksmann. Lazarus. Zween arme Schüler, die nach Brot laufen. Kämmerer. Spittelknecht, der mit Büchsen umgeht, den armen Leuten das Almosen zu sammeln. Meister Hans, der Schneider.*)

Darneben kann man in diesem ersten Haufen andre stumme Personen, welche zum Agiren, was das Reden betrifft, nit gebraucht werden, allein daß es desto scheinlicher und ansehnlicher sei, verordnen, als: etliche Engelein, welche im Himmel singen sollen. Item die Seel Lazari, ein schön Knäblein, in ein weißes Kittlein angezogen. Auch muß man etliche Personen zu Bettlern haben, welche den armen Lazarum, nachdem er gestorben, erbärmlich zu Grabe schleppen und einscharren.

Der andre Haufe: 1. Nabal, der reiche verdammte Mann. 2. Sarkophilia, des reichen Mannes Weib. 3. primus. 4. secundus. 5. tertius. 6. quartus. 7. quintus frater Nabalis. 8. Conviva, ein geladener Gast. 9. Syrus. 10. Dromo. 11. Davus, des reichen Mannes drei Knechte. Küchenmeister, Jäger, Fischer, Weidmann, Tischdiener, Koch, Kellner, Stocknarr, Schließerin, Ancilla.

---

*) Diese letzten Personen, scheint es, gehörten zum dienenden, nicht zum darstellenden Personal.

Bei diesen redenden Personen muß man auch andre stumme Personen haben, um mehrerer Pracht willen. Als der reiche Mann, wo er geht, da muß er viel nachtretende Knechte haben, und einen Narren oder zween, auch Knaben. Desgleichen die Frau etliche Zofmägde und eine Närrin. So kann auch jeglicher Bruder des reichen Mannes einen eigenen Knecht haben. So müssen auch Drommelschläger, Pfeifer, Geiger, Singer und anders Saitenspiel, das man haben kann, da sein.

Der dritte Haufe: 1. Der Tod, auf zweierlei Weise, der zeitliche und der ewige. 2. Satanas. 3. Sechs scheusliche Teufel.

Allhier mag man auch wohl noch mehr Teufel verordnen. Item die Seelperson des verdammten reichen Mannes, ein Knabe, der unter den Augen, an Händen und Füßen kohlschwarz sei, mit einem schwarzen Kittel.

Die Reime soll man singen mit einem Ernst, cum summa gravitate. Doch wo es von Lazaro steht, muß man es freundlicher, und vom reichen Mann schrecklicher und zorniger singen."

Von solchen Spielen sind die Nachrichten bis zum Ausbruch des dreißigjährigen Krieges vorhanden.

So that z. B. in Windsheim der Cantor Oestreicher sich durch Veranstaltung von Aufführungen hervor. Nach 1617 führte er eine Comödia von der h. Dorothea mit Schülern und Bürgern auf, wobei sein Kostgänger Valentinus Zink, „der noch dies Jahr gen Wittenberg zog,

die Dorothea so wohl repräsentiret, daß ihm ein Erbarer Rath einen Zehrpfennig verehren lassen."

Von dem Antheil, den die höchsten Stadtautoritäten an solchen Schauspielen nahmen, giebt ein gedrucktes Stück Zeugniß: „Eine schöne lehrreiche Histori vnd Comoedia von dem Läben deß frommen vnd Gottesförchtigen Tobiae, durch Georg Gotthart, Burger vnd Eisenkremer in Solothurn Componiret vnd von einer Ehrsammen Burgerschafft derselben öffentlich agiret vnd gespilt worden den 23 vnd 24 tag Aprilis Anno 1617.

Zunächst ist dem Stücke das Urtheil des städtischen Censors vorgedruckt: daß nichts gegen die katholische Religion darinnen sei. Dann sind drei Mitglieder des Altrathes als Deputirte zur Veranstaltung des Spieles namhaft gemacht, der Superintendent der Schulen, des Autors Sohn, „welcher das Spiel verfiert" d. h. geleitet hat und endlich sämmtliche 150 Darsteller der Rollen, unter denen nicht nur Geistliche, sondern auch Mitglieder des Raths sich befinden. Der Autor läßt sich in der Vorrede noch dankbar gegen seine Actores aus: „vorauß die geistlichen, auch die weltlichen, dann sie sich zmertheils so fleissig, eiffrig vnd embsig im handel geschickt handt, die Sprüch recht vnd wol gerecitirt, die Actiones lustig vertretten, insonderhett welche fürneme Ständt gsen hendt, sich keine mühe noch kosten thuren (dauern) lassen, gar herrlich vnd stattlich sich mit der Aparath vnd Bekleidung grist (gerüstet) erzeigt vnd versehen hendt,

vil mehr vnd stattlicher, weder ich verhoffet hätt; vnd dormit ihre Nam desto länger in gedachtnuß verbliben, hab ich dieselbigen, sambt jedese Standt fein ordenlich hie harstellen vnd trucken lassen.“

Daß die Fürsten den Bürgerspielen nur einen lässigen Antheil zugewandt, geht aus mancherlei Zeugnissen hervor. So schreibt der Dresdner Hofbalbierer Melchior Meyer im July 1613 seinem Churfürsten und erinnert ihn, daß er vor ihm und seiner Gemahlin und gnädigen Frau Mutter, mit Personen aus der Stadt, die Historia von dem Amadis auß Frankreich, seine Ankunfft vnd wieder Erkenttnuß Seiner Eltern Comoedienweiß Ins Werkh gerichtet habe vnd bittet: der gantzen Compagnie und gesellschaft dieser Comedy eine Recompens vnd Ergetzlichkeit reichen zu lassen, damit diese Persohnen, welche sich schon vergangene Fastnacht in der Bawern-Comedy brauchen lassen, hinwiederum sich willigk finden lassen, wenn solches zu Ander-Zeitt von Sr. Chrfftl. Gnaden gnädigst begehret würde.

Der Churfürst resolvirt darauf erst im December: ihnen sämmtlich für diese Vorstellungen 50 gantzer Thaler zu reichen.

Bis in die schweren Zeiten des dreißigjährigen Krieges blieben alle Städte von academischen und Bürgerspielen belebt. In den Sälen der Schulen, Universitäten und Rathhäuser nicht allein werden die Bühnen aufgeschlagen, auch auf dem Schützenhofe, auf offenem Markte spielt

man,*) und in feuriger Begeisterung bemerkt man die academische Jugend an der Spitze dieser theatralischen Bewegung. Den Bürgercomödianten werden zu ihren Spielen vom Magistrat oder Hofe Kleider geborgt oder geschenkt, oft ist ihnen ein Faß Bier als Extrabelohnung für ihre Kunstleistung ausgemacht.**) Von allen Seiten wurden die dramatischen Spiele gefördert, ohne sie giebt es kein heitres, kein ernstes Fest. Um die Fasten- und Osterzeit blieben die Aufführungen meistens gesammelt, der Schulcomödie besonders der Gregoriustag geweiht.

So hatte die Reformation der Schauspielkunst einen unläugbaren Aufschwung gegeben, die Annäherung und Verbindung der gelehrten und volksthümlichen Elemente bewirkt. Sollte dieses Ergebniß blos der gemeinsamen Partheiregung zuzuschreiben sein? Sollte es nicht tieferliegende Ursachen haben?

Blicken wir nur auf den bisherigen Entwicklungsgang zurück, auf die abhängige, leblose Darstellung des Menschen im Kirchendrama. Erinnern wir uns: daß — gleichlaufend mit der reformatorischen Bewegung —

---

*) „Wenn sich das Wetter zur Klarheit schicket", wie eine Ankündigung in Rostock besagte.

**) Das war freilich nicht das Mittel, Ordnung und Zucht unter ihnen zu erhalten; ein Bericht des Breslauer Pfarramtes von 1582 sagt: „Die Actores der Comödien haben sich als Bestien betrunken."

das Drama sich von der religiösen Anschauung und kirchlichen Hingebung, zur sittlichen That, zur zurechnungsfähigen Individualität entwickelt hatte; daß mit dem Momente, wo in Hans Sachs diese Entwicklung sich vollendete, auch die Schauspielkunst zuerst selbständiges Leben gefühlt und seitdem, im Schooße der Reformation, immer mehr entfaltet hatte.

Geht aus alle dem nicht hervor: daß die Idee der sittlichen Freiheit und individuellen Selbständigkeit für die künstlerische Auffassung und Darstellung menschlicher Zustände besonders befruchtend sei?

Der Fortgang der Geschichte wenigstens wird uns zeigen, daß die wesentliche Fortbildung der dramatischen Kunst in protestantischen Ländern, durch protestantische Dichter und protestantische Schauspieler geschieht.

Und was war, indessen so das volksthümliche Drama fortlebte, mit den geistlichen Spielen geworden?

Sie waren verfallen.

Schon zu Anfang des Jahrhunderts hatte die reformatorische Bewegung die öffentlichen Aufführungen zerstört, die wirkliche Kirchentrennung machte bei den Partheibewegungen in den Städten gemischter Confession, ihre Fortdauer unmöglich. Selbst in ganz katholischen Städten konnten sie sich nicht im alten Glanze der Oeffentlichkeit halten. Die Zeit des Kinderglaubens war vorüber. Das Mysterium floh aus dem Gewirr der Städte und zog sich in den engen Bezirk abgelegener Thäler zurück,

zu dem einfachen Gebirgsvolke, das, unwandelbar in Sitte und Glauben, die heiligen Spiele in voller Naivetät bewahren konnte.

Der dramatische Kunsttrieb des Mittelalters war auch in den Bauern erwacht. In der Schweiz, in Schwaben, besonders aber in Tyrol und Oberbayern trat diese Neigung lebhaft hervor. Die eifrige Frömmigkeit der Bevölkerung fand eine Art von Heiligung für sich in Aufführung der biblischen Geschichten. Ja, wie die Gemeinden wohl Bilder und andre Kunstwerke in ihre Kirchen zu stiften pflegen, so stifteten im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert einzelne Dorfschaften große Passionsaufführungen, welche an einigen Orten durch ganze Generationen hindurch mit religiöser Treue bis auf den heutigen Tag erhalten worden sind. *)

In der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts jedoch sollte auch in den katholischen Städten das Mysterium wiederbelebt werden, wenn gleich nicht in der früheren Oeffentlichkeit und nicht in der alten Unschuld.

Die Jesuiten waren es, diese eifrigen und klugen Kämpfer für die alte Herrlichkeit der bedrohten Kirche, welche, sobald sie in Deutschland Fuß gefaßt hatten, die alte Bundesgenossin der Kirche, die dramatische Kunst,

---

*) Siehe Anhang dieses Theiles „die geistlichen Bauernspiele in Bayern und Tyrol“.

schnell zur Dienerin ihrer Pläne machten.*) Auf allen ihren Convictorien in Wien, Prag, Breslau, Passau, Ingolstadt, München, Salzburg, Inspruck, Mainz u.s.w. richteten sie in ihren lateinischen und deutschen Schulcomödien das Mysterium in neuen Formen wieder auf, und stellten durch großen theatralischen Pomp, Verwandlungen und Maschinenstücke die äußere Aermlichkeit der protestantischen Schulcomödien sehr in Schatten, welche großentheils extra habitum, d. h. ohne allen costümartigen Aufputz, gespielt wurden. Sie würzten die geistlichen Stoffe durch üppige mythologische Vorspiele, Zwischenspiele, Unterspiele und Nachspiele, die zum Ersatz für die Parallelstellen des alten Testamentes dienten, welche sonst in die Mysterien eingeschoben worden waren. Auch komische Zuthaten verschmähten sie nicht und erweiterten den aus den Mysterien stammenden Antheil der Musik zu opernhaftem Reize. So zogen sie besonders die erregbare Jugend lebhaft an, und manche Wiederbekehrung zur katholischen Kirche hat mit Freibillets zu diesen glanzvollen Spielen begonnen.

Durch diese Jesuitencomödien wurde der reiche

*) In Wien, wohin sie 1551 gerufen worden waren, führten sie schon nach drei Jahren, im Hofraum des Collegiums bei den unteren Jesuiten, eine Comödie des Euripides, 1559 aber eine glanzvolle Vorstellung auf, wozu 3000 Zuschauer versammelt waren.

Strom der spanischen dramatischen Poesie, durch die Niederlande nach Deutschland geleitet. Lope de Vega hatte die heiligen Spiele (autos sacramentales) auf einen glanzvollen Gipfel gebracht, die Gattung der Moralitäten, durch Calderon zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts zu phantastischer Seltsamkeit getrieben,*) wurde zur Fundgrube für die Jesuitenspiele und war bestimmt, später einen großen Einfluß auf die deutsche Bühne überhaupt auszuüben.

So sehen wir denn, als das sechszehnte Jahrhundert sich zu Ende neigt, alle Städe unsers Vaterlandes in lebhafter Betheiligung an theatralischen Darstellungen. Geistliche und Gelehrte, Bürger und Bauern, Studenten

*) Wie weit in diesen Gedichten die Symbolik und Allegorie ging, zeigt Calderons Auto Sacramental de las Plantas. Zwei Engel verleihen der Ceder, der Eiche, dem Maulbeer-, Oel- und Mandelbaum, dem Dornbusch, Weinstock und der Kornähre Rede und Bewegung. Die personificirten Pflanzen beginnen nun einen Wettstreit um Hervorbringung der köstlichsten Frucht. Die Ceder erhebt ein Kreuz, aus ihrem Holze gebildet, schon sind die andern Pflanzen willig, sie als Schiedsrichterin anzuerkennen, da ergrimmt der neidische Dornbusch, umrankt die Ceder, Blut fließt aus dem Kreuze, alle Bäume erschrecken. Mit diesem Blute, sagt die Ceder, wolle sie die ganze Erde anfeuchten, und da Aehre und Weinstock herzueilen, das Blut aufzusaugen, verheißt ihnen die Ceder, daß in ihnen allein fortan ihr Leib und Blut als göttlicher Schatz fortleben solle. Der Dornbusch geräth über seine That in Verzweiflung.

und Schüler, alles dichtet und spielt Comödie. Die andächtige Hingebung in den Bauernspielen, der propagirende Eifer der Jesuitencomödie, die Begeisterung der academischen Jugend, die zünftige Gliederung der Bürgercomödianten, alles dies erscheint so wohlthätig und nährend für das theatralische Leben, und dennoch — in welch armseliger Gestalt steht das deutsche Drama, steht die deutsche Schauspielkunst den andern gebildeten Nationen gegenüber!

Das spanische Theater hatte das kirchliche und ritterliche Leben seines Mittelalters rein bewahrt und seine vollkommne nationale Ausbildung schon zur herrlichsten Blüthe gebracht. Gegen die Einflüsse der gelehrten Dichter und ihrer Nachahmungen der Antike hatten dichtende Schauspieler, wie Lope de Rueda, Alonso de la Vega, Pedro Navarro und Andre, das volksthümliche Drama rüstig vertheidigt, bis bedeutende Dichter wie Argensela, Cervantes und Lope de Vega, den Triumph desselben vollendeten. Die Schauspielkunst hatte sich schon zu voller Höhe aufgeschwungen, die Theatereinrichtung mit Decorations- und Maschinenwesen und Costümpomp hielt mit Frankreich und Italien Schritt.

In diesen beiden Ländern war das Drama den unbequemen religiösen Fragen, welche Deutschland durchwühlten, aus dem Wege gegangen. Nicht überzeugungsstark genug, um wie Spanien das Mittelalter festzuhalten und auszubilden, nicht gewissenhaft genug, um wie in

Deutschland das ganze Nationalglück für die erkannte neue Wahrheit in die Schanze zu schlagen, hatte man sich in das Gebiet abgesonderter Gelehrsamkeit, auf die Bewunderung des antiken Drama's geworfen und ließ das mittelalterliche fallen. Für Gott Vater, die Heiligen, Engel und Teufel wurden nun die olympischen Götter und Heroen auf der Bühne heimisch.

In Italien ließen schon seit Anfang des sechszehnten Jahrhunderts Trissino, dann Rucellai und Torquato Tasso Tragödien, Bibiena, Machiavelli und Ariosto Comödien nach antiken Mustern aufführen, die aber nur vorübergehende Sensation unter den Gebildeten erregten. Tiefer griff der Geschmack an Guarini's und Tasso's Schäferspielen, aus denen zu Ende des Jahrhunderts die Oper hervorging und die feingebildeten Höfe Italiens der Bühne gewann. Die letzte große Passionsaufführung im Coliseum zu Rom fand 1549 statt, und obwohl hie und da noch geistliche Spiele bis in die Mitte des siebzehnten Jahrhuuderts aufgeführt wurden, so hielt der Geschmack des Volkes doch vornehmlich an seinen improvisirten Maskenspielen fest, die geradeweges von den römischen Possenspielen abstammend eine außerordentliche, ganz nationale Ausbildung erhalten hatten. Ihre intensiv komische Kraft sollte großen Einfluß auf das französische, wie auf das deutsche Theater ausüben.

Italien hatte also schon sein nationales Drama in der Doppelgestalt der Oper und des Maskenspieles festgestellt.

In Paris war 1540 im hôtel de Flandres das letzte Mysterium, l'apocalypse de St. Jean aufgeführt worden. Die frères de la passion traten 1548 ihr Theater der neuen Gesellschaft der comédiens ab, welche durch die neue schulgerechte Gattung auch den Gesellschaften der Bazoche und der enfans sans souci den Rang abliefen.

Sie schafften die dreistöckige Mysterienbühne ab, spielten auf plattem Boden, der im Hintergrunde und auf beiden Seiten mit Teppichen behängt war.*) Die Handlung sollte auf ein enges Gebiet beschränkt, das ganze dramatische Interesse bloß von der poetischen Rhetorik getragen, der Phantasie der Kappzaum angelegt werden. Jodelle, der Vornehmste unter diesen comédiens, entschied 1552 durch seine „gefangne Cleopatra", die mit ängstlicher Treue den antik-italienischen Mustern nachgebildet war, den Sieg des sogenannten classischen Drama's.

Aus den Moralitäten hatte die Schreiberzunft de la Bazoche schon längst eine lebendigere Gattung herausgebildet: die Farce. Sie hatte der Gesellschaft der enfants sans soucis die satyrische Allegorie überlassen und sich immer mehr der Darstellung der Wirklichkeit zugewandt. Ihre geistlichen und historischen Farcen wurden durch komische Episoden dem populären Antheil näher-

---

*) Der Cid ist noch auf dieser teppichbehangenen Bühne gespielt worden.

gerückt, andre Arten von Farcen stellten Thorheit und Unrecht der menschlichen Zustände in komischer Weise und mit einer faßlichen Moral dar. Wir treffen hier auf große Aehnlichkeit mit dem Fastnachtspiel und auf die Grundlagen des modernen Lustspiels.**)

Diese nationale Gattung konnte sich aber, theils ihrer geschmacklosen Buntheit, und ihrer Anstößigkeit halber, schwer gegen die neue gelehrte italienische Mode der comédiens behaupten. Obenein wurden 1579 auch noch die ersten italienischen Maskenspiele nach Paris gezogen, die durch das Stegreifspiel ihrer comedia dell'arte allgemeinen Beifall fanden, und so gerieth die volksthümliche Farce sehr ins Gedränge.

Auf dem tragischen Gebiete warf in der That Frankreich sein mittelalterliches Drama vollständig über Bord und richtete sich nach dem Hofgeschmack mit antiken Elementen ein. Die classische rhetorische Tragödie wurde von Dichtern wie Ronsard, Garnier, Hardy und Rotrou mit Glanz fortgebildet, und die außerordentliche natürliche Begabung der Franzosen zur Schauspielkunst beförderte die neue Bewegung durch hinreißende Declamation. Im Lustspiele wußte die lebhafte Gewandtheit und frappante Auffassung der französischen Talente sich der italienischen

---

*) Eine der ältesten dieser Farcen, der Advocat Patelin, die schon 1480 gespielt wurde, finden wir bis vor 100 Jahren noch auf dem deutschen Repertoir.

Weise zu bemeistern, auch die besseren Farcen nicht untergehen zu lassen, ein Zustand, der Molière's Vollendung der französischen Comödie vorbereitete.

Das lebhaft bewegte französische Theater hatte also auch schon wichtige Revolutionen erfahren, es besaß Dichter, die seine classische Periode vorbereiteten, einen consolidirten Schauspielerstand, der den Schutz und die Anregungen eines geistvollen Hofes genoß.

In England hatte das Schauspiel den Reformationskampf ebenfalls, aber glücklicher und mit entschiedenerm Erfolge als in Deutschland, durchgemacht. In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, unter der Regierung der Elisabeth, war der polemische Bühnenstreit schon verstummt, die Reformation des ganzen Landes beendet, und in gesundem organischem Wachsthum ging das Drama von der Heiligen- auf die Nationalgeschichte, auf das Gebiet der Sagen und Novellen über. Geist und Formen der mittelalterlichen Bühne erhielten sich, die Nachahmung der Classiker förderte nur die Ausbildung, veränderten nicht den Charakter des Drama's. Schon mit den Dichtern Marlowe und Green begann seine Veredlung, und im letzten Decennium des Jahrhunderts erschien in Shakespeare's Gedichten die höchste Verherrlichung des mittelalterlichen Drama's.

Wie es sich in Spanien in der Beschränkung seiner Nationalität vollendet hatte, so entfaltete es sich in

Shakespeare, im freien sittlichen Geiste der neuern Zeit, zu seiner ewig gültigen Vollkommenheit.

Wenn auch die englische Bühneneinrichtung nicht weiter als die deutsche vorgeschritten und hinter Italien, Frankreich und Spanien zurückgeblieben sein mochte, so konnte die Ausbildung der Schauspielkunst sich sicherlich mit der jener Länder messen. Wie ausgezeichnete Talente die Schauspielergesellschaft besessen haben muß, welcher Shakespeare selbst angehörte, ist aus den Rollen leicht zu ersehen, welche er für sie geschrieben hat.*)

Wie dürftig steht die dramatische Kunst in Deutschland diesen Erscheinungen gegenüber! Wie eine mit dem Beile aus einem Klotz gehauene Gestalt den Marmorstatuen, die unter eines Meisters Meißel Leben und Bewegung zu athmen scheinen.

Dürfen wir den dramatischen Gedichten jener vier Nationen die weltlichen und geistlichen Tragödien und Comödien des Hans Sachs, oder das Spiel von der keuschen Frau Susanna von Paul Rebhun entgegenstellen? Dürfen wir die Darstellungen der Schauspieler und Sänger, welche die Höfe von Madrid, Paris, London, Rom,

*) Es ist bekannt, daß er eigens für das practische Bedürfniß seines Theaters dichtete und nachdem er sich, als Mitdirector desselben, davon zurückgezogen, nichts mehr dafür geschrieben hat. Dramen ohne directen Zweck der Aufführung zu dichten, scheint ihm ganz fern gelegen zn haben.

Florenz und Ferrara rührten und ergötzten, mit den Aufführungen unsrer Studenten, Handwerker und Schulknaben vergleichen, die kaum dem rohen Geschmacke des Volkes genügen konnten, und denen nur hie und da einer unsrer Fürsten eine vorübergehende Neugier zugewendet hatte?

Weit über hundert Jahre war die dramatische Kunst in Deutschland hinter den andern Nationen zurückgeblieben.

Der Mangel einer Hauptstadt, in welcher Bildung und Kunststreben der Nation sich sammeln und reifen konnte, das Entbehren des Schutzes und des veredelnden Einflusses feinsinniger Höfe sind oft genug als Ursache für das auffallende Zurückbleiben der deutschen Kunst angeführt worden. Beides war auch wohl Schuld, daß die dramatische Kunst in Deutschland nur einem zwar sehr gut gemeinten, aber durchaus beschränkten Dilettantismus hingegeben war.

Es waren allerdings schon wieder Gaukler- und Comödiantenbanden in Aufnahme gekommen, — wir sind ihnen unter dem Titel der Niederländer in Wien begegnet — aber die Rivalität der Bürger- und Schulspiele ließ sie im Comödiespielen zu keiner Ausbildung gelangen und beschränkte sich größtentheils auf Jongleur-, Fechter- und Seiltänzerkünste, denen sich gern Quacksalber- und Zahnbrechergeschäfte anschlossen.

Die Pflege der Schauspielkunst wurde nur als gele-

gentliche Nebenbeschäftigung getrieben, Niemand setzte sein ganzes Leben daran, keinem besondern Stande war sie bis jetzt anerkannterweise übertragen — und daß sie so, in Gedicht und Darstellung, nur bis zu Augenblicken der Ahnung von ihrem eigentlichen Leben vorgedrungen war, haben wir an dem geschichtlichen Hergange wahrgenommen.

Wie die steifen, stillen Gestalten auf den Bildern des Mittelalters, unbeholfen gruppirt, trocken und eckig, von dürftiger Lebensäußerung, mehr durch innere Beziehung, als durch ausgesprochene Bewegung zusammenhangend — so stehen die Gebilde unsrer mittelalterlichen Schauspielkunst vor uns. Noch war das dramatische Leben nicht zu völligem Durchbruche gekommen, seine Gewalt, wie seine Schönheit tauchten nur in einzelnen Momenten auf; wie die ersten Aeußerungen des Selbstbewußtseins in der bunten Gedankenwelt des Kindes.

IV.

Fortentwicklung durch die Berufsschauspieler.

(Bis um 1670.)

Die gewaltsame Verwandlung der Zustände, welche Deutschland im siebzehnten Jahrhundert erfuhr, sollte auch den theatralischen Zustand total verändern.

Bevor aber der furchtbare dreißigjährige Krieg und der noch furchtbarere Westphälische Friede den ganzen Schatz des deutschen Mittelalters, und damit auch das mittelalterliche Theater, wenn auch nicht zerstören, doch zerschlagen und verstreuen sollte, meldeten sich — wie hülfreiche Hausgeister, welche den Ruin des Hauses vorahnend, das Liebste daraus vorher in Sicherheit bringen — schon zu Ende des sechszehnten Jahrhunderts jene herumziehenden Schauspielerbanden, welche unter dem Namen der englischen Comödianten die allgemeine Aufmerksamkeit erregten.

Es ist dies einer jener wunderbaren geschichtlichen Momente, in denen die haushälterische Sorgfalt einer höhern Vorsicht sich deutlich erkennbar auch der werdenden Kunst annimmt.

Wie hätten die Anfänge des Theaters in Deutschland wohl anders erhalten werden sollen, als daß sie von beweglichen Banden den stabilen Corporationen abgenommen, und so, vor der Kriegsfurie her, bald dahin, bald dorthin geflüchtet wurden. Und diese Banden mußten zeitig genug erscheineu, um in noch ungetrübter Zeit die Kräfte zu ihrer Mission sammeln zu können.

Diese sogenannten englischen Comödianten mögen anfangs wirklich, wie man behauptet, Engländer gewesen sein, die schon in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts in den Niederlanden und in den Gegenden niederdeutschen Dialektes, auf die Aehnlichkeit der Sprache bauend, ihr Glück versucht hatten.*) Von dem grotesken Geschmack der holländischen Bühne, welche damals

*) Aehnliche Erscheinungen in der Theatergeschichte beweisen, daß das Sprachverständniß nicht nothwendig ist, um die Schauspielkunst anziehend zu machen. Man hatte früher lateinischen Spielen zugesehen, englische, holländische, französische und italienische Schauspieler waren später in Deutschland beliebt und deutsche zeigten sich mit gutem Erfolg in Holland, Dänemark, Schweden, Rußland, Ungarn und Croatien. Im sechszehnten Jahrhundert schon waren italienische Schauspieler in Spanien und Frankreich, im siebzehnten französische und spanische in London.

in großem Flor stand, hatten diese Truppen Vieles aufgenommen, Stücke, Schauspieler und deren Spielart; auch führte der Possenreißer in ihren Stücken meistens den dort volksthümlichen Namen „Pickelhering". Jedenfalls muß der Anstoß zu dieser Auswanderung von England vor Shakespeare's Zeit ausgegangen sein, denn die ersten Truppen brachten keines seiner Stücke, auch keines von seinen Vorgängern Marlowe und Green mit, ihre Darstellungen müssen auch weit hinter der Trefflichkeit jener Gesellschaft zurückgewesen sein, welcher Shakespeare selbst angehörte.*)

Tiek vermuthet: diese Schauspieler möchten junge Deutsche vom Comptoir der Hansa in London, oder Abenteurer gewesen sein, die jene Uebersetzungen der populärsten altenglischen Schauspiele und ihre Darstellungsweise zu uns brachten. Dann wären es also nur die englischen Stücke gewesen, welche ihnen den Namen der englischen Comödianten verschafften.

Aber es ist noch ein andrer Grund vorhanden.

Diese Comödianten trieben auch Tänzer-, Springer-, Fechter- und Equilibristenkünste, und diese körperlichen Geschicklichkeiten scheinen unter dem Namen der englischen Künste bekannt gewesen zu sein. Heißen doch noch heut

*) Daß gegen die Mitte des Jahrhunderts aber Shakespeare'sche Stücke schon auf dem deutschen Repertoir waren, dafür werde ich später einen Beweis bringen.

Seiltänzer und Kunstreiter bei uns englische Springer und englische Reiter.*) Vielleicht hatten die Comödiantenbanden also auch von diesen Künsten den Namen der englischen.

Alles dies aber zeigt uns, daß wir in diesen englischen Comödianten nichts als die alten Landfahrer, Gaukler und Comödianten vor uns haben, die bisher mit niederländischen Stücken und Künsten ihr Glück gemacht, davon den Namen getragen, und nun mit frischen englischen Stücken und erneuter Theaterpraxis, durch einen neuen ausländischen Modenamen ausstaffirt, mit ungewöhnlichen Talenten und ungewöhnlicher Energie auftraten.

Sie scheinen sich schnell mit den wenigen Banden der sogenannten Niederländer amalgamirt zu haben, — wie das kaum anders zu erwarten — denn oft werden sie englische und niederländische Comödianten genannt, ja oft werden die Namen verwechselt.

Genug, mit diesen Banden gewinnen die Schauspieler

---

*) Der auch gebräuchliche Name „spanische Reiter“ könnte ebenfalls beweisen, daß diese Künste aus den spanischen Niederlanden zu uns gekommen sind (wie die Comödianten), vielleicht kommt dieser Name aber auch nur von der spanischen Tracht her, derer man sich, als für diese Kunststücke am angemessensten, bis auf den heutigen Tag bedient.

von Profession zuerst Bedeutung in Deutschland, der Umfang ihrer mannigfachen Künste machte sie schnell nicht nur in den größeren Städten, sondern auch an den Höfen der Fürsten beliebt.

Herzog Julius von Braunschweig, der selbst viele Fastnachtspiele in englischer Manier gedichtet hat*), hielt schon 1605 fürstlich bestallte Comödianten an seinem Hofe. Auch Churfürst Johann Sigismund von Brandenburg gab einem Schauspieler — der auch im gewöhnlichen Leben nach einem der verschiedenen Namen, welche die Rolle der lustigen Person zu führen pflegte, Junker Hans von Stockfisch**) genannt wurde — 220 Thaler Gehalt, nebst freier Station und einem Deputat von zwei Essen für Bildung einer Compagnie englischer und niederländischer Comödianten. In ihrer Bestallung werden dieselben verpflichtet: „dem Churfürsten auf Reisen oder im Hoflager treuen Fleißes zu warten und sich ihrer Kunst, nach eines jeden Geschicklichkeit mit Springen, Spielen und anderer Kurtzweil, auf jederzeit Begehren auf's beste sie es immer zu Wege bringen können, unverdrossen und willig zu erweisen und

---

*) Unter dem Namen Hibaldeha, d. h. Henricus Julius Brunsvicensis ac Luneburgensis Dux edidit hunc actum.

**) Die Sitte, sich nach ihrem Rollenfache tituliren zu lassen, nahmen die deutschen Comödianten von den italienischen an.

gebrauchen zu lassen, also daß Sr Churfürst. Durchlaucht darob ein gnädiges Wohlgefallen tragen können."

Um dieselbe Zeit empfiehlt der Churfürst von Brandenburg dem von Sachsen eine Bande englischer Comödianten unter der Führung eines Johann Spenzer. Hier haben wir also noch einen englischen Namen.

Auch am Hessen=Casseler Hofe waren die Comödianten willkommen. Im December 1611 sah der sächsische Abgesandte Humpert von Langen dort eine „Comödie von Tarquinio und Lucretia in einem schönen Theater agiren, so sonderlich auf die alte Römische Art dazu gebauet, und etliche 1000 Menschen darinnen sein und zusehen können."

Am sächsischen Hofe waren diese Banden schon seit dem Jahre 1609 wohl aufgenommen, wo des Churfürsten Bruder, Burggraf von Magdeburg, sie von seinem Spielgelde bezahlte. Wie lange sie jedesmal am Hofe verweilt, ist leider aus den Acten, denen diese Notiz entnommen ist, nicht zu ersehen, aber sie scheinen doch in einer Art von wiederkehrenden Verpflichtung gestanden zu haben, da der Marschall von Osterhausen am 16. August 1617 seinem Herren anzeigt, „daß die Comödianten wegen ihres Urlaubs inständigst bei ihm angehalten, welcher ihnen, seines Erachtens nunmehro gar wohl wiederumb zu erlauben, weil sie auch selbsten darumb anhalten, auch sonsten auf Zehrung vnd anders, wenn sie lenger allhier abwarten, viel gehen wirdt."

Früherhin waren sie mit 500 Thaler bezahlt worden, diesmal erhielten sie nur 300 Thaler „zu ihrer Abfertigung. So haben sie — schreibt der Marschall weiter — auch überdieß bey ihrem Wirthe allhier, ehe sie zu Hoffe gespeiset worden, vnd was sie sonsten an Loßament, an Stuben, Cammern vnd Betten inne gehabt vnd gebraucht, 130 Thaler verzehrt, welches auch in der Cammer außgelöset wirdt.“

Solche einzelne Data müssen uns über die Zustände dieser Truppen orientiren.

1626 erbat der Springer Hanß Schilling aus Freiberg vom Churfürsten Johann Georg ein Patent: im ganzen Lande seine Kunst treiben zu dürfen, in welche nicht nur das Comödien agiren, sondern auch das Zeigen wilder Thiere einbegriffen gewesen scheint, denn er versprach dergleichen dem Churfürsten herbeizuschaffen. Sein Schwiegersohn, der Pickelhering Lengßfeld, erhielt später eine Erneuerung des Patentes und seine Bande wurde bei Hofe angenommen. Sie bestand aus lauter Landeskindern, was für ihre Aufnahme wesentlich in's Gewicht fiel und uns zugleich beweist, daß diese Truppen sich schnell nach englischer Manier aus Deutschen organisirt hatten.

Dies also sind die Banden, von denen der Schauspielerstand in Deutschland datirt.

Auf welcher Stufe muß man sich denn nun die Schauspielkunst bei diesen Comödianten denken? Wo-

durch errang diese „englische Manier“ so schnell einen allgemeinen Beifall?

Der dichterische Stoff, von welchem die Schauspielkunst sich nährt, wird über ihren Zustand immer den nächsten Aufschluß geben. „Sage mir, womit Du umgehst, und ich sage Dir, wer Du bist.“ Dies Wort findet auf die Schauspielkunst volle Anwendung. Aus den Stücken also, welche die englischen Comödianten spielten, müssen wir ihre Spielweise ableiten.

Folgen wir zu diesem Zwecke den Zeugnissen der Literaturgeschichte, so äußert sich der Charakter dieser Stücke zunächst an den Nachahmungen, welche der Beifall, mit dem sie aufgenommen wurden, hervorrief.

Wichtiger als die des Herzogs Julius von Braunschweig sind die des Procurators Jakob Ayrer zu Nürnberg, der als der ausgezeichnetste von Hans Sachs Nachfolgern genannt werden muß. Die meisten seiner Stücke schrieb er schon in den neunziger Jahren,*) obschon erst nach seinem Tode 1618 sein opus theatricum im Druck erschien. Es enthält: „dreißig außbündtige schöne Comödien und Tragödien sampt noch andern sechsunddreißig schönen und kurzweiligen Fastnachtspielen.“**)

*) wie aus Handschriften hervorgeht, welche die Dresdner Bibliothek bewahrt.

**) ein zweiter Band mit 40 Stücken wurde verheißen, aber nicht geliefert.

Merkwürdig genug ist es, daß der erste Mann von gelehrter Bildung, der für die Volksbühne schrieb, sogleich fremde Muster herbeizog. Ayrers Stücke zeigen daher allerdings einigen Fortschritt in regelmäßigerer Gruppirung der Handlung und größerer Lebhaftigkeit der Vorgänge, aber die nationale Einfalt und Ehrbarkeit des Hans Sachs war auch dahin.

Durch Gräuel- und Blutscenen sehen wir nun die grausame Lust an Schauderscenen im Publikum geweckt, die theatralische Schaulust durch die Erscheinung von Riesen, Zwergen, wilden Männern, feuerspeienden Drachen und Teufeln, durch Zaubereien, Verkleidungen und Feuerwerke gereizt. Der Teufel wird immer mehr zur possenhaften Figur. In der beliebten Comödia vom „getreuen Ramo des Soldans von Babylon Sohn“ treten ihrer Drei als Prologus auf und Luzifer fordert das Publikum folgendermaßen zur Ruhe auf:

„Ich mein' zwar nicht daß in der Höll
Wer ein solches gethös vnd geschöll
Als diese Leut anfangen;
Bin schier mit schrecken herein gangen.
Sollen das wolgezogene Christen sein?“

In einem der Fastnachtspiele bläst der Teufel den Leuten mit einem Blasebalg hinterrücks die Schelmenstücke ein. „Dem Bavr mit seinem Gevatter Todt“ zündet er hinten Raketen an, weil dieser ihn nicht zum Gevatter nehmen will u. s. w. Der derbe Volkshumor, der bis

auf Hans Sachs ungescheut genug, aber doch mit einer Art von natürlicher Unbefangenheit und keckem Freimuth, sein Wesen getrieben, fing nun bei Ayrer, nach englisch holländischen Mustern an, in gemeine Unverschämtheit auszuarten. Das Gebiet des Komischen erfuhr überhaupt eine entschiedene Verwandlung, indem der Lustigmacher, der bei Hans Sachs noch in mannigfachen Charakteren erschienen war, sich jetzt in eine maskenhafte conventionelle Gestalt zusammenzog. Das Maskenwesen der altrömischen Comödie, welches in die italienischen Stegreifspiele übergegangen war, in Spanien, England und Holland nationale Nachahmungen erzeugt hatte, griff nun auch in Deutschland Platz. Der Schalksnarr, welcher sich als Bott (Bote) und als Knecht Rubin in den Mysterien angekündigt hatte, den wir in den Fastnachtspielen schon als Knecht, als Eulenspiegel, Esop, Narren, Hans Wurst, Hans Hau u.s.w. haben spuken sehen, er wurde jetzt als eine bestimmt erkennbare Figur, förmlich eingesetzt und mit einem Gattungsnamen versehen, der das, was man von ihm zu erwarten habe, sogleich außer Zweifel stellte. Bei Jakob Ayrer stoßen wir zuerst auf den privilegirten Possenreißer nach dem Muster des englischen Clown. Dem alten Stande des Bott oder Knechtes war er nicht entwachsen, aber er hieß nun „der Kurtzweiler Jann Posset“.

Was das Gebiet der possenhaften Licenz hierdurch an Ausdehnung gewann, das büßte das Gebiet der

komischen Menschendarstellung ein. Die vielgestaltige menschliche Schelmerei, Narrheit und Tölpelei war nun zu einer einzigen Maske zusammengeschrumpft.

Zu all den neuen Reizmitteln, welche .der Bühne aus diesen mannigfachen Veränderungen des Volksdrama's erwuchsen, gesellte sich noch die neue Gattung der englischen „Singetspiele", kleiner Schwänke, welche aus Strophen bestanden, die fort und fort nach einer einzigen Melodie gesungen wurden, obschon sie willkürlich zerschnitten und den verschiedenen Personen zugetheilt waren. Ein Beispiel aus dem Fastnachtspiel: „von dem Engelländischen Jann Posset, wie er sich in Dinsten verhalten; in deß Rolandts Thon."

Die Frau beschwert sich über Janns liederliches Leben, als er erscheint:

Erste Strophe.

Jann

Ey grüß dich Gott, meine liebe Frau
Wo wiltu so frü nauß?

Ela

Ich rath dirs zwar, mir nicht vertrau;
Wilt du so halten Hauß,
Kann ich dieß nicht vertragen
Ich büßt' all's mit dir ein.
Ich will dirs Maul zerschlagen,
Daß du solst denken mein.

Zweite Strophe.

Jane (neigt sich)

Gnad Frau, ich will es nimmer than
Sonder euch ghorsam sein.

Ela

Seh, Löll, so faß den Korb halt an,
Vnd was ich kauffe ein
Das must du mir heimtragen,
Darumb mir bald nachtritt.
Ich will dirs Maul zerschlagen —

Jann

Ey Frau, umb gnad ich bitt.

Man war schon durch die Meistersänger an diese Weise gewöhnt, eine große Anzahl von Versen nach einer immer wiederkehrenden Melodie — „Thon", wie sie es nannten — vortragen zu hören; diesen Gebrauch aber auf einen dramatischen Vorgang anzuwenden, wodurch also die verschiedenen Personen in verschiedener Stimmung sich ein und derselben Leyer anbequemen mußten, zeugt von eben so großer musikalischer Genügsamkeit, als von Mangel dramatischen Lebens zu jener Zeit.

Obenein waren es bekannte Melodien, denen die Strophen angepaßt waren, was denn oft auch gezwängt und drollig genug herauskam. So heißt es in einem Singetspiel von Ayrer, das im „Thon: Liebhaben steht eim jeden frey" gesungen wird:

„Mein advocat ist glert genug
Und weiß der sach gut rath, ja rath,
Einen guten weg er mir fürschlug,
Der wer mir gar nit schad,
Doch auch begehret hat, ja hat, ja hat."

und weiter:

„Ein Eid hätt ich geschworn
Wo mir der Bscheid wär worn, ja worn, ja worn."

ferner:

„Vnd daß er war vergwist
Daß sein Sünd wär gebüst, ja büst, ja büst."

Unter diesen Melodien kommt der „Thon, in dem man den englischen Rolandt singt" oftmals vor, er muß beliebt gewesen sein. Andre heißen: „Dillathey o Narr dummel dich. Aus frischem freiem Muth tantz du mein edles Blut. Venus du und dein Kind, sind alle beide blint. Apollo ging spazieren. Mein Hertz ist betrübt biß in den Todt falalala u. s. w."

Alles dies brachte allerdings neue Bewegung, Anregungen mannigfacher Art in die dramatische Kunst, aber das poetische Gemüth, die treuherzige Naivetät des Hans Sachs hatte der Entwicklung des Volksdrama's eine ganz andre Richtung verheißen als die nun eingeschlagen wurde. Und wenn schon im Reflex der Ayrer'schen Gedichte die Einwirkung der englischen Comödianten uns auffallen muß, so werden wir bei der Betrachtung der Stücke,

welche sie selbst spielten, eine ganz entschiedene Verwandlung der dramatischen Kunst wahrnehmen.

Lange nachdem die Truppen in Deutschland aufgetreten waren, im Jahre 1624 erschien die erste Sammlung ihrer Stücke unter folgendem Titel im Druck:

„Engelische Comedien vnd Tragedien, das ist: Sehr schöne herrliche vnd ausserlesene geist- vnd weltliche Comedi vnd Tragedi Spiel Sampt dem Pickelhering. Welche wegen jhrer artigen Intentionen kurzweiligen auch theils wahrhafftigen Geschicht halber von den Engelländern in Deutschland an Königlichen- Chur- vnd Fürstlichen Höfen, auch in vornehmen Reichs- See- vnd Handels- Städten seynd agirt vnd gehalten worden, vnd zuvor nie im Druck außgegangen. Allen der Comedi vnd Tragedi Liebhabern vnd andern zu lieb vnd gefallen, dergestalt in offem Druck gegeben, daß sie gar leicht darauß Spielweiß wiederumb angerichtet vnd zur ergetzlichkeit vnd Erquickung des Gemüthes gehalten werden können.“

Vermuthlich sind diese Stücke von den Schauspielern selbst herausgegeben worden, offenbar ist — was Tiek schon bemerkt hat — der Text zum Theil extemporirter Rede nachgeschrieben. Nicht nur in den Pickelheringscenen wiederholen sich einzelne Späße nnd Witze, die dem Publikum besonders gefallen mochten, sondern auch in den ernsten Scenen kehren gewisse Phrasen wieder, ja ganze Scenen sind

aus einem Stücke in das andre übertragen worden; ein Beweis, daß es vorräthige Improvisatons-Einschiebsel der Schauspieler waren. Daß bei solchem Verfahren der Vers nicht hatte beibehalten werden können, versteht sich von selbst, alle Stücke (bis auf die Singspiele) sind in Prosa geschrieben. Eine wichtige Veränderung. Die dramatische Handlung war dadurch der Wirklichkeit näher gerückt und der Schauspieler hatte es mehr in der Hand, sein Spiel, durch improvisirte Erweiterung oder Abkürzung der Reden, nach der Empfänglichkeit des Publikums zu richten; freilich aber verfielen nun die Stücke auch der zufälligen Erfindungskraft des Schauspielers, und mit dem Verse war der Reiz der Form, die Schranke des poetischen Maßes aufgegeben.

So sind diese Stücke gewissermaßen als Produkte der damaligen Schauspielkunst zu betrachten und deshalb für die Geschichte derselben von großer Wichtigkeit, während sie für die der Literatur nur den einer Rarität haben. Sie bilden die Grundlage aller Gestaltungen, welche die Schauspielkunst weit über ein Jahrhundert hinauserfahren hat, und es ist daher unerläßlich, sich genauer damit bekannt zu machen.

Unter den Stücken, welche uns die Zeit des ersten Erscheinens der englischen Comödianten am meisten vergegenwärtigen, ist vielleicht Titus Andronicus das merkwürdigste. Eine siebenactige Tragödie, die auch in

England so beliebt war, daß sie immer wieder und wieder bearbeitet werden mußte, selbst von Shakespeare. Aus seiner Bearbeitung wissen wir schon, daß für uns diese von Blut und Gräueln starrende Geschichte weit eher Schauder und Ekel erregen kann, als „zur Ergetzlichkeit und Erquickung des Gemüthes dienen", in der Abfassung aber, welche die englischen Comödianten mit sich führten, werden die entsetzlichen Vorgänge obenein mit einer Art von stumpfer Rohheit vorgetragen, die gedankenarme Sprache hat nicht den Shakespeare'schen Schwung, welcher solchen Thatsachen die Waage hält, alles ist platt und brutal.

Am Schlusse des vierten Actes, da Titus die Söhne der Kaiserin, — welche seine Tochter geschändet und ihr Zunge und Hände abgeschnitten haben, damit sie die Namen ihrer Henker weder nennen, noch schreiben könne, — in seiner Gewalt hat, ruft er seinen Leuten:

„Holla Soldaten, kommt eilends heraußer. Kompt hie und haltet mir diese beyde steiff und feste. Nun ihr ehrvergessenen und mörderischen Schelme, meynt jhr, daß ich so gar von sinnen kommen bin, daß ich euch nicht kennen sollte? (ziehet ihnen die Kappe vom Angesichte) Seyd jhr nicht der Keyserinnen Söhne und meynet mich verrätherlich vmb mein Leben zu bringen? Aber jetzt habe ich, woran ich mich rechen kann. Bringt mir da alßbald ever ein, ein scharffes Scheermesser und ein Schlacht-Tuch heraußer. Ja jetzt habe ich ein heimlichen

Rath bei mir erdacht, worin ich alle meine Feinde fangen will, vnd meinen Muth wiederumb genugsam an sie kühlen.

(jetzt kömpt einer, bringet ihm ein scharffes Scheermesser vnd ein Schlacht=Tuch, er macht das Tuch vmb, gleich als wenn er schlachten wil)

Gehe auch geschwinde hin vnd hole ein Gefäß. (gehet hin) Und du kom mit denselben Mörder, den du hast hieher, vnd halte jhm seine Gurgel herüber, daß ich sie kan abschneiden. (Bringt Gefäß) Und kom du hie mit deinem Gefäß, halt es ihme unter die Gurgel vnd fange alles Blut darein.

(Der elteste Bruder wird erstlich herüber gehalten, er wil reden aber sie halten jhm das Maul zu. Titus schneidet jhm die Gurgel halb abe. Das Blut rennet in das Gefäß, legen ihn, da das Blut ausgerennet, todt an die Erden.)

Nun kom du andrer auch heran. Halt jhn ebenso die Gurgel herüber.

(Er weigert sich heftig zum Tode, wil reden, aber sie halten jhm das Maul zu. Titus schneidet jhm die Gurgel, das Blut wird aufgefangen, darnach todt an die Erde gelegt.)

Nun habe ich jhnen die Gurgel beyde halb abgeschnitten, was ich aber nun geschlachtet, darüber wil ich selber Koch seyn, die Häupter wil ich gar klein zuhacken vnd sie in Pasteten backen, worauf ich denn den Keyser

sampt jhrer Mutter zu Gaste bitten wil, vnd alsobald ein FriedensBoten nach dem Keyser schicken. jhr aber nempt alßbald die Cörper vnd bringet sie mir in die Küchen."

Abgesehen von dem Widerwillen, den die brutale Behandlung des scheußlichen Gegenstandes einflößt, muß es zunächst auffallen, daß das Stück noch keinen Fortschritt zur eigentlichen dramatischen Handlung bezeichnet. Es ist immer noch nichts Anderes, als dialogisch vorgeführte Historie. Mit Esther und Haman, Fortunat und dem verlornen Sohn ist es derselbe Fall. Alles geschieht ohne innere Vermittelung, wir sehen eine Kette von bewegten Vorgängen, welche die Spannung des Publikums, die Schaulust, Neugier und Lachlust zu befriedigen suchen, Abenteuer aller Art, ein ewiges Umherirren der Helden und Heldinnen durch alle Länder der Welt, immer neue Gefahren, immer neue Errettungen, — aber das Volksdrama verfährt hiebei noch immer wie das Volksmärchen: es stellt die Begebenheiten nebeneinander und überläßt dem Zuhörer, sich die Entwicklung der Seelenzustände der Personen auszumalen. Es zeigt sie nur auf ihren Gipfeln, in Freude, Schmerz, Zorn oder Verzweiflung. Die Sprache hat ein förmlich wiederkehrendes Schema. Die Personen sagen: „nun will ich dies thun" und nachher „nun habe ich das gethan". Die eigentliche dramatische Handlung, selbst wenn sie mit aller Umständlichkeit vor den Augen des Publikums geschieht, wie das Gurgelabschneiden im Andronicus, muß erst noch als

geschehen gemeldet werden; das Drama konnte von der erzählenden Form nicht loskommen.

Unsre heutigen Puppenspiele haben ganz natürlich immer noch diese Sprache, denn die Marionette hat kein inneres dramatisches Leben, es muß Alles von ihr ausgesagt werden, und die Schauspieler zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts hatten noch das Wesen der Marionetten nnd wurden von den Fäden der darzustellenden Historie regiert.

Wenn nun aber durch die englischen Comödien das Drama nicht an innerer Entwicklung gewann, an Poesie und Unschuld verlor und an Rohheit zunahm, was war es denn, wodurch diese neuen Spiele die alten so entschieden in Schatten stellten?

Es war die größere Geschicklichkeit und Sicherheit, die erfahrenere Anwendung aller Hülfsmittel, die ausgebildetere Berechnung der Effekte, kurz es war der hundertfältige Vortheil, den die Profession über den Dilettantismus hat.

Die englischen Comödianten gingen geradezu und ausschließlich darauf aus, dem Publikum zu gefallen.

Die bisher vorherrschende moralische Tendenz der Spiele hatten sie fallen lassen, es gab keine Prologe und Epiloge mehr mit ihren sittlichen Nutzanwendungen. Die längst bekannten biblischen Stoffe wurden selten gewählt oder durch eine Doppelhandlung des Pickelherings, — wie die ehelichen Zwistigkeiten in der „Esther“ —

gewürzt. Unterhaltende neue Historien und Märchen dagegen, mit steter Abwechselung der Begebenheit, Ueberraschungen, größtmöglicher Spannung und Erschütterung durch Kampf- und Blutscenen, oder durch die derbste Belustigung an unzüchtigen und schmutzigen Späßen, Prügelscenen und Kapriolen, das war es, worauf sie ausgingen. Den Zwischenacten der Tragödien wurden die lustigen gesungenen Buhlerschwänke eingeschoben, Satyrtänze, Equilibristenkünste, Verwandlungen, Flugwerke und Zauberstückchen lieferten neue Reizmittel, und obschon ihre Bühneneinrichtung nur dürftig war, sie auch noch keine Decorationen hatten, wußten sie doch von allem Apparat, der das Spiel der Darsteller unterstützte, geschickten Gebrauch zu machen. Ayrer bemühte sich zwar, auch der Handwerkerbühne diese Künste zu Nutzen zu machen, er gab z. B. an: daß man das Geräusch des Gewitterregens mit einem an Bäumen befestigten Multer und Siebe hervorbringen könne u. s. w., aber die ehrlichen Bürger konnten es den Berufscomödianten doch nicht wett machen.

Die körperlichen Geschicklichkeiten derselben, ihre Kunstgriffe müssen zur Beurtheilung ihrer Erfolge auch wesentlich in Betracht gezogen werden. Ihre Theatergefechte wurden nach Kunst und Regel aufgeführt, die oft vorkommenden Satyrtänze waren gewiß reich an grotesken und gefährlichen Sprüngen. In Esther und Haman macht der Sohn des Pikelherings — hier Hans

Knapkäse genannt — Equilibristenkünste mit einem Bogen oder Reifen, die sein Vater nach Bajazzoweise nachmachen will und darin stecken bleibt, welche Gelegenheit denn seine Frau wahrnimmt, ihn erbärmlich abzuprügeln. Die ganze Scene ist offenbar nur dieser Künste wegen da.

Zu alle dem muß man noch hinzurechnen, daß die englischen Comödien auch auf den Kitzel des Grausens, auf die geheime Blutgier im Volke sichre Rechnung machten. Die Lust Hinrichtungen zuzuschauen, die Anziehungskraft, welche daher bei den Passionsspielen, die in aller Ausführlichkeit dargestellte Kreuzigung immer bewährt hatte, diese grausame Lüsternheit wurde von den neuen Schauspielen ausgebeutet. Das noch heut zu Tage so beliebte Gauklerstückchen aller Taschenspieler, das des Kehlabschneidens, wurde gewiß in der angeführten Scene des Titus Andronicus mit vieler Geschicklichkeit angewandt und die an den Hälsen der Prinzen verborgen angebrachten Blasen, mit Blut gefüllt, von Andronicus zerschnitten, brachten unfehlbar eine grausige und unerklärliche Wirkung hervor, an der man sich nicht satt sehen konnte. So war, im König Mantalor, der Hokuspocus mit dem enthaupteten Liebespaare, das seine Köpfe neben sich liegen hat, kein geringes Anziehungsmittel.*)

---

*) Seite 53 zeigt, daß das Kopfabschneiden schon in den Mysterien mit großer Geschicklichkeit vorgestellt wurde.

Auch das Erhenken des Haman durch Hans Knapkäse muß auf merkwürdige Weise bewerkstelligt worden sein. Haman spricht noch auf der Leiter, mit der Schlinge um den Hals: „Wie süß ist das Leben, wie bitter ist der Tod. Nun Welt Ade.“ Hierauf „stürtzet ihn Hans hinunter, schneidet hernach ab, trägt ihn hinein.“ Gewiß ein anziehendes uud räthselhaftes Schauspiel!

Das sich selbst Erstechen war dergestalt abgenutzt — da in jeder Verzweiflungsscene wenigstens der Versuch dazu gemacht wurde — daß man den mehr erschütternden Selbstmord einführte: den Kopf gegen die Wand einzurennen. Er kommt wiederholentlich vor und wir finden die Vorschrift dabei: „Er fellt in Verzweiflung, laufft mit dem Kopf an die Wand, daß das Blut unter den Hut herfür dringet, welches mit einer Blase wohl gemacht werden kan.“

Auch bei Montalors Tode finden wir einen ähnlichen Effect, es heißt im Texte: „Hier fangen sie an zu streiten, da der König in den Kopff gehawen wird, daß er niederfellet, welches so in dem Hut gemachet werden kann, daß es Blut giebet.“

Theatereffecte dieser Art hatten sich in Frankreich schon überlebt, die Niederländer hatten die Erbschaft davon begierig angetreten und sie den stammverwandten Deutschen reichlich mitgetheilt. Durch sie kam das Theaer der Lustbarkeit einer Thierhetze nah, und — seltsam

genug — inmitten des allgemeinen Blutbades, das der dreißigjährige Krieg anrichtete, zur Zeit da der größte Abscheu gegen solche Darstellungen hätte herrschen sollen, stieg im Gegentheil der Geschmack an Blutscenen und erzeugte die Gattung der „Mordspektakel“.

Daß die offenbare Verwilderung des Geschmackes, welche die englischen Comödianten mit solchen Kunstmitteln in Deutschland hervorbrachten, durch ihre Darstellungsweise ebenfalls genährt werden mußte, liegt in der Natur der Sache. Schauspieler, welche mit ihren dichterischen Stoffen dergestalt an die Rohheit ihrer Zuschauer appellirten, werden dieselben grellen Farben auch zu ihrer Darstellung gewählt haben. Diese altenglische Manier ist es gewiß, welche Shakespeare im Hamlet bezeichnet, wenn er von jenen „handfesten haarbuschigen Gesellen“ spricht, „welche die Leidenschaften in Fetzen, in rechte Lumpen zerreißen, um den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern, die den Tyrannen übertyrannen und weder den Ton, noch den Gang von Christen, Heiden oder Menschen haben und so stolziren und blöken, als hätte irgend ein Handlanger der Natur Menschen gemacht und sie wären ihm nicht gerathen; so abscheulich ahmen sie die Menschheit nach.“

Nun denke man sich vor Zuschauern, welche an die schlichte und leblose Weise gewöhnt waren, mit welcher die Schüler und Handwerker steif und ungelenk agirten,

solche Kraftstellen, wie die des schon verstümmelten Titus Andronicus, da ihm die Häupter seiner Söhne gebracht werden, in der outrirten englischen Manier vorgetragen!

Es steht vorgeschrieben: „Titus vnd sein Sohn Vespasianus können kein Wort mehr für Angst reden, stehen gleich als todte Menschen." Nun aber bricht Andronicus aus:

„Ach! Ach! Ach Zeter vnd Mordio vber dich blutgieriges betriegerisches Weibsbild! Wo ist wol jemals ein betrieglichers, hoffertigers vnd blutdürstigers Weib gewesen, denn diese verfluchte Kayserin! O selber mag ich mich anspeyen, daß ich sie habe leben lassen vnd nicht die Gurgel abgestochen, da sie meine Gefangne war. O du Vnbarmhertzigstes vnd Vndankbarestes Weibsbild, wie kann doch müglich sein, daß die Sternen am Himmel dir nicht sollten feind sein, ja die vnvernünftigen Creatur werden mit mir weinen. O ihr himmlischen Götter werdet solche Vebelthat nicht dulden können, ach verleihet mir Witz vnd Verstandt, daß ich möge weislich bedenken, wie ich mich an die verfluchte Creatur möge doppelfeltig rechnen."

Und wenn nun der Sohn noch wüthender losbricht:

„O hertzlieber Vater, solche Tyranney vnd Teuffels-Vndankbarkeit ist nicht erhöret, so lang die Welt gestanden! So ich's aber nicht sollte rechnen, were ich nicht

werth, daß ich den Erdboden betreten sollte. Derhalben kann ich mich nicht länger enthalten vnd bitte, leget mich an Wehr und Waffen vnd gebet mir in beyde Hände ein lang streitbares Schwerdt, damit ich gehe zum Pallast, vnd alles waß mir ankömpt, wil ich darnieder hawen, auch nicht streiten wie ein Mensche, sondern wie ein rasender Teuffel. Keine eiserne Thüre sol mir so starck sein, sondern wil es zermalmen vnd zerbrechen, vnd wann ich dann den Keyser mit der Keyserinnen habe darnieder geleget, wil ich noch in die vndankbaren Römer hawen, so lang ich immer kan vnd mag, mich auch darnach gerne wil nieder schlagen lassen, dann ich mein Leben nichts mehr achte!"

Mußten solche, bisher ganz unerhörte theatralische Affecte das deutsche Publikum nicht in wahrhaft fieberhafte Aufregung versetzen?

Und diese wilde Leidenschaftlichkeit war nur die eine Seite des Reizes, den die englischen Comödianten ausübten. Die Vorrede des ersten Bandes ihrer Stücke spricht von ihren „artigen Intentionen, der Anmutigkeit ihrer Geberden, auch offters Zierlichkeit im Reden, womit sie bei hohen vnd Niederstands Personen großes Lob erlangen," diese Eigenschaften wurden unstreitig durch die theaterlustigen Studenten, welche sich schnell zu den Comödiantentruppen gedrängt hatten, vortheilhaft ausgebildet. Schon die letzten Stücke des ersten Bandes deuten auf gelehrten Einfluß, die Anmerkungen für die Scenerie

sind, wie in den geistlichen und Schuldramen, lateinisch geschrieben, die Muster der römischen Comödie machen sich geltend. Im zweiten Bande der gesammelten Stücke aber, welcher 1630 unter dem Titel: „Liebeskampf oder ander Theil der Engelischen Comedien und Tragedien u. s. w.*) erschien, nehmen wir einen, gegen die ältern Stücke englischen Ursprungs, sehr veränderten Zustand wahr.

Die Sprache hat den preciös geschraubten Styl der damaligen literarischen Mode und ihre gelehrte Koketterie. Der Pickelhering wirft mit lateinischen Brocken um sich und die Grazie des Ausdrucks wird in Einmischung vieler Fremdwörter gesucht. Die Heldin sagt: „Die Götter sind mir favorabel“ oder „meine Sperantz ist aus“ und Prinz Arpilior, im König Montalor, äußert sich nach unzähligen überstandenen Gefahren und Nöthen folgendermaßen:

„Galathea, mein einiges Lieb, dieweil wir durch der Götter providenz biß auff die Stunde so gnädiglich erhalten, dahero wir den Göttern billig Dank zu sagen schuldig. Nebendem so lasset vns nun, nach lang außgestandener Pein, in der Süßigkeit der Ehelichen Liebe

*) In den siebenziger Jahren erschienen noch einige Bände englischer und französischer Comödien, sie enthielten aber meistentheils Molière'sche und andere Stücke, welche einer wiederum verwandelten Periode der Schauspielkunst angehören.

auff vnsere zuvor gethanen Zusage nach Hertzens Lust erquicken. Solches, als ich hoff, wird euch nicht zuwider seyn, daß es nun mit Pomp vnd solenniter vollzogen werde.

Galathea antwortet:

Einiges Lieb! Ew Liebte wissen, daß vnsere Hertzens so in einander verwickelt, daß es auch nicht mehr als ein Hertz ist, darumb was euch beliebet, dasselbige mir gefallet.

Arpilior.

Nun so gehen wir solches zu vollziehn. Streitbarer Ritter Florisel, ich bitte, er*) wolle vns folgen vnd die Frevde geniessende vollziehen helffen."

Auf diesen gespreitzten ceremoniösen Ton, dem wir in unsern Tagen seinen Platz im Puppenspiele anweisen, thut sich, von dieser Zeit an, die Schauspielkunst viel zu gut; er war der feinsten Sitte jener Zeit gemäß, und wurde daher überall angebracht. Offenbar war er die Frucht des lange dauernden Einflusses der spanischen Grandezza, die durch die spanischen Truppen in Deutschland selbst im Volke bekannt wurde und ihm sehr vortheilhaft imponirt zu haben scheint.

Unter den vielfachen Vorschriften für die Darstellung

*) Wir sehen hier die damals ganz moderne Höflichkeit, fremde Personen in der dritten Person anzureden, angewendet.

kommen Reverenzen und feierliche Höflichkeiten, Handgeben und unzählige Paselman's vor, worunter man symbolische Handküsse zu verstehen hat (baisemain, bacciaman), welche mit tiefer Verbeugung graciös auf die eigne Hand applicirt wurden. So balancirte nun eine preciöse Vornehmheit den rohen Kraftausdruck.

Aber die Verfeinerung griff weiter und tiefer. Nicht nur die altrömischen, auch die Muster der italienischen und spanischen Schäferspiele wurden immer mehr benutzt, der Ausdruck erhielt mehr Vermittelung der Zustände, Uebergänge, Reflexionen, und die Schauspielkunst ging allmälig mehr auf Schilderung von Seelenzuständen aus. Freilich mußte mit diesem Fortschritte in der Kunst, auch die Verderbniß jener Muster mit in den Kauf genommen werden. Buhlerischer Reiz, leidenschaftliches Verlangen, üppige Vorstellungen, glühende Affecte, stete Küsse und Zärtlichkeiten, stete Anrufungen der Venus und des Cupido, als unentrinnbare Gewalten, machten die eingeflochtenen, oft sehr langen Betrachtungen über Sittenverderb und den Werth der Tugend nur zu ihrer langweiligen Folie.*)

*) Diese Reflexionen wurden meistens dem Negromanten in den Mund gelegt, einem weisen Wundermann, der fast in allen Stücken erscheint und ein geheimnißvolles Wesen mit Ceremonien, Weissagungen und Verzauberungen trieb. Auch hierin huldigte die Bühne dem vorherrschenden Hange jener Zeit zu Astrologie und Negromantie.

Die Ehrbarkeit erhielt damit einen harten Stoß, aber das träge Blut der deutschen Schauspielkunst erwärmte sich; es kam über sie wie die ersten Versuchungen des Jünglingsalters.

Daß die Liebe schon in den ältern Stücken eine große Rolle spielte, zeigt des Königs Sohn aus Engellandt, der, zum Zweikampf mit dem Schottenkönig bereit, als er dessen Tochter erblickt, das Schwerdt fallen läßt und ruft:

„O! O! Kein Wort kann ich mehr reden. Wer hätte geglaubt, daß Göttin Venus mächtiger sein sollte denn Gott Mars. O ihr schön Creatur, wie macht ihr mich jetzt so kraftlos, daß ich mich auch mit dem geringsten Ritter zu streiten nicht vnterstehen dörffte. Derhalben schöne Princessin bitte ich in Vnterthänigkeit, nehmet mich an vor euren trewsten Diener so ihr jemalen gehabt.“

Neben so ehrbarer ritterlicher Werbung hatten nun die Schauspieler zärtlich schäferliche Liebesklagen, sehnsüchtige Spiele mit dem Echo, leidenschaftliche Erklärungen und Ausbrüche der liebenden Verzweiflung vorzutragen und dabei die außerordentliche Schwierigkeit zu bestehen, das Interesse dafür, gegen die eingeworfnen Späße des Possenreißers, zu erhalten, der in diesen Stücken überall die Hand im Spiele hatte.

Die aufmerksame Betrachtung dieser komischen Person ist für den Verlauf der Kunstgeschichte von großer Wichtigkeit.

Der Ayrer'sche Kurzweiler, der Bott Jann Posset, scheint nur kurze Zeit in der Mode gewesen zu sein, die englischen Comödianten führten den Spaßmacher unter populäreren Namen ein, die sie aus allen Ländern herbeigezogen hatten. Bekanntlich wurde der Name des Lustigmachers immer von der beliebtesten Speise des Volkes hergenommen. Aus den Niederlanden stammten Pickelhering und Stockfisch, aus Frankreich Jean Potage, den unser Volksmund in Schampitasche verkehrte. Jak Pudding sollte die englische, Signor Macaroni die italienische Abkunft bezeugen. Alle diese lockenden Fremdnamen aber verbargen nichts Anderes als den alten deutschen Hans Wurst, der denn auch sein Recht und seine Herrschaft behauptete und dem zu Zeiten, besonders in Süddeutschland, der tölpelhafte Riepel zur Seite stand.

Daß Hans Wurst eine sehr alte volksthümliche Figur, ist erwiesen. Luther sagt 1541 in seiner Schrift wider den Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel, daß das Wort Hans Wurst nicht von ihm erfunden sei, sondern von andern Leuten gebraucht werde wider die groben Tölpel, so klug sein wollen, doch ungereimt und ungeschickt zur Sache reden. In einem Fastnachtspiele von Peter Probst „vom kranken Bauern" kommt Hans Wurst unsers Wissens zuerst auf die Bühne, bei Hans Sachs erscheint er als Lanzenknecht in der Reise ins Bad, wo er einen Pfaffen gefangen nehmen hilft. 1573 kommt

er im „Fall Adams“ von Georg Roll, zusammen mit Hans Han, neben Gott Vater und Sohn vor.

Gelehrte Untersuchungen, welche der berühmte Schauspieler Riccoboni angeregt, haben festgestellt, daß die lustige Person aller Nationen und folglich auch der Hans Wurst ein Abkömmling des mäsonischen Kochs aus der altrömischen Comödie sei, dessen Küchenmesser sich in die Pritsche verwandelt habe. Gewiß ist, daß der Grundcharakter des Lustigmachers eben so uralt als unvergänglich ist. Es würde zu weit führen, wollte ich alle die scharfsinnigen Erörterungen aufreihen, welche darüber bis auf den heutigen Tag angestellt worden sind *), es handelt sich hier nur darum, die lebendige Erscheinung des Lustigmachers zu veranschaulichen, dem die Berufscomödianten volksthümliche Anerkennung verschafften und der unter allen Namen und Formen ein und derselbe Repräsentant des Volkswitzes blieb.

Er war ein halb tölpelhafter, halb gewandter, halb dummer, halb verschlagener, unternehmender und feiger, lüsterner und lustiger Bursche, der nach Bedarf der Umstände eine oder die andre dieser Eigenschaften hervorkehrte. Dadurch hatte er den Spaß für alle erdenklichen Situationen in der Tasche. Er war kein bestimmtes komisches Individuum, aber er sah allen möglichen ähnlich und konnte — schnell wie der Bajazzo aus seiner

*) ganz neuerdings von Prutz und Mundt.

Mütze mit einem einzigen Griffe alle erdenklichen Kopfbedeckungen formt — sich augenblicklich zu jeder beliebigen Lächerlichkeit herleihen, ohne jemals die Ironie über sich selbst und über die ganze Welt aufzugeben.

Er war, wie gesagt, kein Individuum, er repräsentirte auch keine einzelne Gattung, streng genommen war er also für die Menschendarstellung gar kein Gegenstand, sondern nur ein Quodlibet, ein Capriccio, ein pot pourri von Schelmerei, Narrheit, Einfalt, Spottsucht und Gemeinheit. Eine theatralische Convention, ein komischer Chorus, der den lächerlichen Inhalt der scenischen Vorgänge reflectirte; der personificirte Volkswitz, der in vollem Uebermuth selbst mitten in die ernsthaften Scenen hineinsprang, um sich über alles Vornehme, Gespreitzte und Ueberschwängliche lustig zu machen, oder den Gegensatz davon an seiner eignen derben Wirklichkeit zu zeigen.

Wir kennen diesen Spaßvogel längst aus Mysterien und Fastnachtspielen, jetzt aber sollte Hans Wurst seine Herrschaft durch die Berufscomödianten immer weiter ausbreiten; die Allerweltsnarrheit sollte nunmehr unter einer festen Firma ihr Wesen treiben, der man ein Generalprivilegium auf alle erdenklichen Possen und Schwänke ertheilte.

Die Entfaltung dieses Momentes nimmt man in den englischen Tragedien und Comedien deutlich wahr.

Unter den verschiedenen grellen Farben, in welchen der Hauptlustigmacher schillert, treten allerdings zwei Haupt-

nuancen hervor. Es ist der Fopper, der lustige Tausendsasa, und der träge, gefräßige und trunkne Tölpel, der von seiner Frau geprügelt wird u. s. w. Man würde aber sehr irren, wenn man in den verschiedenen Namen den Unterschied dieser Nuancen angedeutet finden wollte; Hans Wurst, Pickelhering u. s. w. sind eben so oft gewandte Fopper aller Welt, als sie die Gefoppten und Geprügelten sind; dieser Unterschied ging offenbar aus der Persönlichkeit der Darsteller hervor. War dieser alt oder dick, so hob er die träge, tölpelhafte Seite hervor, war er jung oder schlank, so stellte er Gewandtheit und Lustigkeit voran. Darum war ja die dramatische Sprache dieser Comödianten zum Theil auf Improvisation gestellt, damit man sie immer den persönlichen Eigenschaften der Spieler accomodiren konnte. Allerdings eine sehr practische Einrichtung, die dann auch des Erfolges nicht ermangelte.

In den vorliegenden gedruckten Comödien neigen Hans Knapkäse in Esther und Haman, Enemon der Bawer in Sidonia und Theagnes, Schrämgen im Schäferspiele Amyntas und Silvia*), Schampitasche im König Montalor, offenbar dem Tölpel, dagegen Hans Wurst in der Macht Cupidinis, Pickelhering

*) Einer Bearbeitung des amynta von Tasso, die denn auch durch Züge von Zartheit und Lieblichkeit auffallend gegen die übrigen Stücke absticht.

in Rosalia und Listanus, Monsour Schoßwitz*) im Unzeitigen Vorwitz**) mehr dem lustigen Schalke zu, und dennoch sind sie alle im Grunde ein und dieselbe Person ohne Individualität und ihre Possen laufen zuletzt auf ein variirtes Einerlei hinaus. Einige Beispiele werden das überzeugend darthun.

Bei seinem Erscheinen begrüßte der Spaßmacher immer zuerst das Publikum.***) Folgende Rede kommt oft vor: „Ey, ey, eine wackre stattliche vnd ansehnliche Gesellschaft ist das! Darbey auch die Honig gebeitzeten vnd jungkutzelichten, zu Tisch vnd Bett dienenden Damen vnd Pastorellen sich finden lassen.“ Von hier ab wird nun die Anrede variirt. Monsour Schoßwitz z. B. fährt fort: „Ihr Dämchen, weil ihr nun hier so versamlet seyd, sagt mir doch, wie gefall ich euch wol? Mich deucht ich bin noch gut genung. Ihr het wol all ein Schoß zu mir, wann ich euch haben wollte. Fragt einander nur ob es nicht wahr ist?“†)

---

*) Schoß von geschossen, verliebt.

**) Nach einer Novelle des Cervantes.

***) Der Kaufmann und Quacksalber bei den Osterspielen that das auch. Siehe Seite 72.

†) Aus vielen dieser Anreden scheint hervorzugehen, daß die Frauen und Mädchen im Publikum von den Männern abgesonderte Plätze einnahmen.

Hans Wurst fährt ein andermal fort, indem er sich mit der dramatischen Handlung in Verbindung setzt: „Ihr werdet ohn allen Zweiffel zum theil wissen vnd zu vernemen haben, wie daß mich der kohlschwartze Teuffel in das knarrhafftige Hauß des alten Störenfrieds geführet. Was soll ich aber newes als wie ein Wasserlechzendt Pferdt, von der durstigen Liebe Vertrinkender, von Liebe Verfangener sagen? Ich bin bei einem Eisengrimmigen Herren gewesen, der mir verbieten wollte vnd ein Gebiß seines nicht viel witzigen Verstandes an meinen Mund legen, mir also das Honigschmeckende vnd lachende Herzen vnd Küssen abschneiden; auch die Zunge aus nicht viel besondrer Andacht anfässeln, daß ich den jungen liebreichen Venus-Kindern vnd tausend schönen Zuckermäulchen nichts sägen sollte von meiner im Wamse und darbei tragenden Liebe. Auch die Augen, darauß die Liebesstrahlen schießen gegen mir, mit seinem stettigen vngehobelten Genatter den Paß verlegen, also daß ich mit meinem schnatterhafftigen Maul stumm sein solle, vnd nicht sagen, wie mir zu Muth offt, einer Spannen vnter dem Obertheil meines Gehirns. Deß möchte wol des Müllers lastbar Thier mit langen Ohren lachen. Weil mir aber solche knorrende Weise gar nicht gefellt, vnd es auch in meinen großen Kopff mit Gehirn gefüllter Weisheit nicht bringen kann, daß ichs allein lassen sollte vnd doch vnser vielfräßiger Haußknecht ein Gedietzele mit der Köchin haben will" — hier geht er nun die Lie-

beleien im Hause bis auf die Hausthiere durch — „vnd ich wäre doch allein so keusch wie Matz Schotte? das reimte sich ja mit Herr Merten. Also habe ich nach meinem Dienste, der fast vierzehn Tage, weniger zehn, gewähret, hinter der Thür meinen Abschied genommen von Herren Nemo vnd Nullus. Ist nun irgend vnter dem Haufen ein verliebt Kammerkätzchen, die man wol mit eim halb Schock Lichtern vnter den Bauermägdlein suchen muß, vnd einen Diener bedarff, die laß mir es kund thun u. s. w.“*)

Auf diesen Eingang, dessen einzelne Bestandtheile man in den meisten Stücken wiederfindet, wird Hans Wurst dann gewöhnlich vom Helden des Stückes in Dienst genommen, nachdem er ihn lange auf seine Fragen mit albernen Antworten gefoppt hat. Nun finden wir ihn als parodirenden Genossen der Abentheuer seines Herren, wo er denn die gespreitzte Liebesnoth und Verzweiflung ironisirt.

Die mittelalterliche Vermischung des Burlesken mit dem Ernsten dauert unabläßig fort.

---

*) Dies (ad spectatores) zu den Zuschauern Reden erlauben sich auch die ernsten Personen der Stücke, um sich den Antheil geradehin abzufordern, ja so sehr suchte man das Publikum ins Interesse der Handlung zu ziehen, daß, als König Montalor seinen Sohn angreift, Galathea ad spectatores ruft: „Ach, ach Vnglück, helfet die beiden Menschen von einander bringen!“ und dann erst in die Scene nach Hülfe schreit.

Im König Montalor z. B. erzählt Schampitasche von seines Prinzen Liebesschmerz und fragt die Damen unter den Zuschauern: ob sie keinen Arzt dafür wüßten? als der Prinz erscheint und zu klagen beginnt: „Amor! O Gott aller Grausamkeit, wie tormentirstu!“

Schampitasche (ad spectatores)

Ja sagt ich's nicht?

Arpilor

Ach leyder Galathea, jederzeit so ich euch nenne vnd an ewren Namen denke, fügt ihr mir tödtlichen Schmerz zu, der ich stätigs in den Banden ewrer vnvergleichlichen Schönheit behafft bin.

Schampitasche

Ach, ach, die Liebe wird meinen Herren gar auffressen!

Arpilor

*) O du grimmiger Amor, wie kannst du so schädlich vnd voller Hochmuth seyn, daß du nicht das Königliche Geblüte, von dem ich entsprungen, achten thust! Ja viel weniger auff meine zarte Jugendt ansehen thust, inmaßen daß zu erachten ist: du wollest deine Macht — mich allgemach in der Hitze deiner lebendigen Flammen verzehrende — an mir erzeigen.

---

*) Anrufungen dieser Art kommen unzählige Male vor.

Schampitasche

Daß ich ihn nur nicht gar ins Wasser hineinwerffen soll, daß doch die Flamme verlöschen möchte u. s. w."

Noch eine andre Scene aus der Comödia von der „Macht des kleinen Knaben Cupidinis" giebt uns eine Vorstellung jener Epoche.

Florettus sucht seine verlorne Jucunda und kommt mit dem Hans Wurst in den Wald, wo sie erschöpft niedergesunken ist.

Florettus

„O warumb lebe ich? Warumb verkürtz ich mir nicht mein von Lieb betrübtes Leben? Ich habe angeklopfet durch die Frage bei allen Menschen, so mir auffgestossen, ob sie nicht die, so mein Hertz liebet, gesehen? Ich habe geruffen durch die Seuffzer meines Hertzens, ist mir aber auch noch keine Antwort worden. O Mordio! Verfluchter Cupido! Warumb hastu mein Hertz mit Liebe entzündet vnd die Kron vnd Blum aller keuschen Jungfrawen vor meine Augen gestellet, derer Schönheit in mein Hertz gebildet vnd derselben höfliche Geberden durch einen Schein der Phantisirung stündlich, ja augenblicklich meinen Augen präsentiret? Vnd handelst doch so tyrannisch mit mir, daß du sie mir durch andere entführen lassen.

Echo*)

Lassen.

Hans Wurst.

Höret Herre, wer ruffet wieder?

Floretto

Meine Dame bistu da?

Echo

Da.

Floretto

Wo bistu Jucunda?

Echo

Da.

Florettus

Jucunda!

Echo

Da.

Florettus

Ach ich höre wol, es ist nur eine Fantisirung vnd Widerthon von dem Echo herrührende."

Hans Wurst findet nun die ohnmächtige Jucunda, ruft sie an: „Seid ihr todt?" (ad spectatores) das Mensch lieget in ultimis capris.

---

*) Das Spiel mit dem Echo, nach spanischen und italienischen Mustern, kommt bis zum Ueberdruß oft vor.

Florettus klagt indeß fort:

Ach ihr Götter, erhöret doch meine Klagen!

Hans Wurst

Der todte Narr will nicht ein Wort reden.

Florettus

Ach, wehe mir!

Hans Wurst

Herre, dort liegt eine, sie siehet bald aus wie Jungfrau Jucktseuchda (Jucunda), sie kann es aber zwar wol nicht sein, denn sie ist todt vnd Jungfer Jucktseuchda war lebendig.

Florettus

Was hastu wieder vor Einfelle?

Hans Wurst

Wollet ihr es nicht glauben, gehet hin vnd redet mit jhr, da werdet jhrs wol hören, daß sie todt ist.

Floretto

Wer ist todt? vnd wo ist Jucunda?

Hans Wurst

Wenn jhr die Augen aufthetet! Sie biß euch ja bald.

Florettus

O Jupiter was seh ich? Jucunda mein Schatz, Jucunda mein Hertz! Jucunda höret jhr nicht mehr? Ewer

hertzliebster Floretto ist bey euch! O Pludo, hastu derer Seele, die mein Hertz liebet, durch deinen Fuhrmann, den Carionem, in der blühenden Zeit der besten Jugend berauben lassen vnd also zu dir in den Abgrund der Hellen gerissen? Ach was sehe ich? was mache ich? warum lebe ich? was quele ich mich mit Worten, warumb stoß ich nicht das schwerd durch mich?"

Indem er zieht, springt Hans Wurst auf die Seite und schreit auf, Floretto fährt fort, zu verzweifeln, ruft „Welt hiermit Ade!" und will sich erstechen. Hans Wurst schreit wieder auf, da hält Floretto inne.

„Doch muß ich noch zuletzt deine verblichnen Lippen nach Lust vnd Begierde küssen, weil ich derselben nicht im Leben nach Herzenslust habe theilhafftig werden können." (Küsset sie.)

Jucunda richtet sich auf*).

„Was vor Lieblichkeit empfinde ich, vnd wie geschieht mir?

Hans Wurst (ad spectatores)

Sehet, was ist das?"

Die Entzückung der Liebenden geht nun in zärtliche Liebkosungen aus, während welcher Hans Wurst ad spectatores spricht: „Höret vnd sehet doch nur, ihr Jungfrawen vnd jungen Gesellen vnd merket wol dieses Exempel: was

*) Auch die Auferweckung durch Küsse wiederholt sich öfter.

das Hertzen für eine Krafft! Pfui ihr kohlweissen, Fingerdick hinter den Ohren schalkhafftigen Dörens! wehret euch nicht so, wie jhr zu thun pflegt, lasset euch nur wacker hertzen. Rucket die Goschen fein hart hin, wann euch der schoßhafftige Galan ein Schmätzigen darauff geben will, sehet jhr es doch, was es für Krafft hat. Sie, die Jungfraw war todt, der Kuß machet sie wieder lebendig, da sie das Maul auff seinem befandt, ich meine sie kunnte nach Luft schnappen. Versuchet es nur alle, die sich noch zur Zeit dafür gescheut; wann es nit wol thut, so saget mirs wieder."

Florettus

Nun wolan, weil es die Götter also gefüget, daß wir dieses Ortes zusammen kommen, haben wir uns billig zu frewen. Will derowegen, sobald wir nach Dolona kommen, Curirer per Posta nach Malocos zu meinem Herren Vater schicken, daß jhm solche Frewde avisiret werde, damit derselbe praeparasi zu vnserm Beylager mache vnd also wir den gewünschten Zweck vnsrer Liebe genießen mögen. Du Hans Wurst, verkündige du vnser gehabte Frewde zu Dolona.

Hans Wurst

Ich sol nun auch eine Klunte nehmen, juch ho ho!

Florettus

Hertzlieb, sie folge mir.

Jucunda

Hiermit cassire ich alles Vnglück vnd alle verliebte Herzen folgen mir so nach.

Gehen hertzent also vom Plan."

So waren diese Schauspiele beschaffen, welche die allgemeinste Sensation erregten, nach diesem Maaßstabe haben wir den deutschen Geschmack des siebzehnten Jahrhunderts zu messen. So sah der Lustigmacher aus, der länger als hundert und funfzig Jahre seine Bühnenherrschaft in Deutschland behaupten konnte; es sind nur noch wenig Züge dem Umrisse seiner Persönlichkeit hinzuzufügen.

Daß der Pickelhering oder Hanswurst dieselben Reden und Späße oft wieder anbrachte, habe ich schon erwähnt, die Betheuerung z. B. „bei dem Höchsten, der dem andern die Schuhe putzet," liegt ihm immer im Munde. Gewissen Späßen, welche noch in Mitte des vorigen Jahrhunderts von Lustspielen benutzt worden sind, begegnen wir schon hier. So probirt der Spaßmachter eine ihm aufgetragene Bestellung mit allen Reverenzen und lächerlichen Ungeschicktheiten, vor einem aufgesteckten Stock, einer Mütze oder dergleichen. Einen abzugebenden Liebesbrief sucht er unter tausenderlei Papieren, die er aus den Taschen, dem Hute und den Schuhen hervorholt; ein Geldgeschenk muß er sich wohl aus funfzig Papieren herauswickeln u. s. w. Dergleichen Einzelspäße ließen sich

dann bequem an verschiedenen Orten verwenden, sie wurden, da sie zum Theil nur pantomimisch waren, auch oft während einer ernsthaften Scene angebracht, um das Publikum immer mit dem Possenreißer zu beschäftigen.*) Sie sind, in Folge des italienischen Einflusses einer späteren Periode, bei uns unter dem Namen Lazzi bekannt, in ihre Kathegorie gehört auch das lächerliche Stolpern, Fallen, Stoßen, das vielartige Prügeln u. s. w., das wir uns in reichlichem Maaße als Eigenheiten der alten Possenreißer zu denken haben.

Daß gegen rohe und schmutzige Scherze das Publikum nicht empfindlicher geworden war, als es bei den Fastnachtspielen gewesen, bewies die stete Wiederkehr von Scenen, wie jene, in welcher Hans Wurst mit dem Uringlase von seinem liebeskranken Herrn zum Doctor läuft, es unterweges fallen läßt, aber auf die glückliche Auskunft geräth: das Verschüttete aus eignen Mitteln wieder zu ersetzen. Oft aber scheint dennoch unbegreiflich — wir mögen uns den Zustand der Sitte jener Zeit noch so roh denken — wie es möglich gewesen, daß Frauen und Mädchen unter den Zuschauern, bei der grenzenlosen Frechheit und verbuhlten Lüsternheit der

*) Shakespeare schon nannte es „schändlich und Beweis eines jämmerlichen Ehrgeizes von dem Narren, der das thut", dennoch geschieht es bis auf den heutigen Tag.

Scenen haben ausdauern können, welche der Pickelhering oder Hanswurst mit seiner Frau oder der Zofe spielte; die pöbelhaften Reden und schamlosen Handgreiflichkeiten übersteigen allen Glauben. Daß die Frauenrollen nicht von Frauen, sondern von Knaben gespielt wurden, mindert allerdings die Verletzung der Weiblichkeit, mußte aber andrerseits durch den widrigen Eindruck überwogen werden: Knaben solchen Unfug mit dem Geschlechtsverhältnisse treiben zu sehen. Genug, das ganze theatralische Leben in Deutschland, bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein, läßt uns auf einen wahrhaft brutalen Zustand des Geschmacks und der Sitte schließen.

Daß der Hauptlustigmacher nicht der einzige war, versteht sich von selbst, die leichtfertige Geliebte oder zänkische Frau stand ihm immer zur Seite, und der gefoppte Alte, der Ehemann, der alte Buhler oder Hahnrei rundet den Kern des komischen Personals ab. Von diesem wurden die kleinen Singecomödien, oft ohne weitere Hülfe gespielt, auch sogenannte Aufzüge, musikalische Zwischenspiele, welche zwischen den Acten der Tragödien aufgeführt wurden, um das Publikum wieder zu erheitern*). Ueberdies waren den meisten ernsten Stücken

*) In diesen Singecomödien wechselte man mit der Zeit, mit den Melodien, weil eine einzige zu große Monotonie erzeugte,

schon possenhafte Scenen eingewoben, und wo das nicht der Fall, füllte der Lustigmacher nicht nur die Pausen der Zwischenacte, sondern auch auffallend große Zeitsprünge der Handlung inmitten des Actes, durch improvisirte willkürliche Possen aus. Man findet dann im Text die Bemerkung: „allhier agirt Pickelhering.“

Eine halb pantomimische Scene im König Montalor läßt uns auf die Art dieser Pickelherings-Actionen schließen.

Der König hat Schampitasche mit Rosine verheirathet und ihm versprochen, nach der Geburt seines ersten Kindes ihm tausend Thaler zu schenken. Schampitasche setzt nun seiner Frau, das ganze Stück hindurch, zu, sie solle in aller Geschwindigkeit ein Kind bekommen und ihm die tausend Thaler schaffen. Sie beruhigt ihn endlich, er solle seinen Willen haben, und mitten in die schaurigsten Scenen, wo mit Leichen und abgeschlagenen Köpfen gespielt wird, fällt nun folgender Auftritt:

„Schampitasche bringt einen großen Jungen in ein Tischtuch gewickelt, als ein Kind getragen, singt:

---

d. h. wenn die eine lange Zeit regiert hatte, fing man eine andre an und dann wieder eine andre. Daß aber jede einzelne Person ihre eigne Weise haben könnte, darauf kam man immer noch nicht.

Ach! Ach! Ach! Der liebe Gott
hat mir ein Kindchen geben
Ach! Ach! Ach!

Setzt sich nieder, nimmt dasselbe, chischels vnd schiessels wol, vnd hat wunderliche Geberden mitte, welches man also nicht vorschreiben kann, denn ein jeder, der solches Agiret, wird selber nachdenken können, wie mit einem Kinde zu spielen. Letztlich ruffet er:

Rosina! Frawe! Frawe!

Rosina:

Was wollt ihr dann nun haben?

Schamb:

Ey du liebe Frawe bringe doch einen Napp voll Muß her, daß ich meinem Kindgen was zu essen gebe.

Rosina holet und bringet Mus, welches Schambitasche dem Jungen mit einem großen Löffel einstreichet, so lange es fressen kann, letztlich das ganze Gesicht mit Muß bestreicht. Wann das Muß alle, gehet Rosina abe, da muß der Junge hernach kreischen, biß er ihm letztlich entleufft. Also gehende lauffen sie beyde vom Platze."

Auch diese Scene gehört in das Gebiet der ausgeführteren Lazzi, und wir sehen, daß, wie der Spaßmacher ein durchaus unentbehrliches Ingredienz einer jeden theatralischen Ergötzlichkeit war, man seiner Willkür auch fast ungehindert die Zügel überließ.

Zur Vervollständigung unsrer Anschauung vom Bühnenzustande dieses Jahrhunderts, noch Einiges.

Die Bühne war, wie aus allen Stücken deutlich hervorgeht, ein bloßes erhöhetes Podium, ohne Vorhang und Decorationen, nur mit Teppichen verhangen.*) Dieselbe Einrichtung, welche auch in Paris von der Gesellschaft der Comédiens eingeführt worden war. Die Gardine des Hintergrundes ließ sich in der Mitte öffnen und zeigte einen zweiten verhangenen Raum, als das Innere eines Hauses oder Zimmers. Das war der ganze scenische Apparat. Die enormen Sprünge, welche in den Stücken noch immer in Raum und Zeit geschehen, verursachten daher keine Verlegenheit. Die weitesten Reisen wurden noch immer dadurch angedeutet, daß die Schauspieler von einer Seite ab und von der andern wieder auftraten; sie sagten dann: nun bin ich hier im Walde, oder in der Stadt u. s. w., damit war der Zuschauer orientirt. Z. B. Gleich nachdem der junge Fortunat den Sultan betrogen hat, tritt er wieder auf und sagt: er sei nun 60 Jahr alt geworden und fühle sich sterbend. Das Drama verfuhr immer wie die Erzählung, die Alles bis auf die interessanten Momente überspringen darf.

Der Musik bediente man sich auf mannichfache Weise. Oft wenn die Pickelheringspiele in Zwischenacten nicht

---

*) Als der verlorne Sohn von Haus zu Haus betteln geht, antworten ihm die Leute aus den Häusern, nach der Anmerkung „unter den Tapetichten hervor."

angemessen schienen, wurde Instrumentalmusik gemacht. Zwischen dem vierten und fünften Act im König Montalor z. B. heißt es: „Hier muß eine stille Music gehalten werden, anstatt der Nacht, weil sich sonst nichts wol will agiren lassen. Also daß Music diese Scena erfüllet.“ Auch zweistimmige Lieder wurden in den Zwischenacten gesungen, die sammt den Noten bei den englischen Comödien abgedruckt sind. Oft aber dient die Musik auch den scenischen Vorgängen. Im Fortunat, da Andalosia den Schlaftrunk von der Prinzessin erhält, heißt es: „jetzt fangen sie an zu geigen“ und bis er nun eingeschlafen, der Zauberseckel ihm entwendet worden ist, er wieder aufwacht, seinen Verlust entdeckt, in Verzweiflung geräth und nun selbst der Musik Schweigen gebietet, „wird submisse musicirt.“ Wir sehen hier auch ein melodramatisches Element schon benutzt.

Im Costüm war das Theater durch die Berufscomödianten so wenig, als im Decorationswesen vorgerückt, obwohl die Aufmerksamkeit darauf, als ein wichtiges Hülfsmittel der mimischen Darstellung, unverkennbar ist. Sowohl in den englischen Comödien als in Ayrers Stücken, die wir in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts als zum Repertoir der Wandertruppen gehörig zu betrachten haben,*) finden sich mehrere Vorschriften über die Klei-

*) Ganz neuerdings ist in Nürnberg ermittelt worden, daß Ayrer i. J. 1605 gestorben.

dertracht und ihren Wechsel, um veränderte Zustände anzudeuten: Es heißt von den Personen: sie erscheinen „in Bauerskleidern, in fürstlichen, in zerrissenen, in heidnischen Kleidern u. s. w. Von der Venus sagt Ayrer „sie geht ein mit bloßen Hals vnd armen, hat ein fliegents gewand vnd ist gar Göttisch gekleit.“ Daß die Tracht der Zeit fortdauernd das Wesentliche des Theatercostüms hergab, dürfen wir nicht vergessen.

Das Costüm des Possenreißers — wenn er als solcher und nicht wie oft in andrer Gestalt, als Hirt, Bauer, Hofmann, Henker u. s. w. erschien — hatte etwas Matrosenartiges, war also wohl ursprünglich das des holländischen Pickelherings. Schnallenschuhe, weite offne Beinkleider von gelber Farbe, die fast bis zum Knöchel herabreichten, an den Seiten mit einem gezackten grün oder blauen Streifen, eine offne hochrothe Schooßjacke, über die grüne oder blaue Weste, einen Ledergurt, vorn mit einer Schnalle oder einer großen Schelle und einen breiten runden Hemdkragen. Der graue Hut auf entweder kurzgeschorenem Kopf oder hoch auf dem Scheitel zusammengebundenem langem Haar. Das hölzerne Narrenschwerdt steckte im Gurt.

Die Summe all dieser Angaben mag uns die Theaterpraxis versinnlichen, welche die Berufscomödianten in Deutschland einführten. Sie trug die Erbsünde des Standes: D i e S u c h t z u g e f a l l e n, ganz offen an der Stirn, ging auf ihren Zweck: zu erschüttern oder zu belusti=

gen, geradenweges los, unvermittelt und unveredelt; ja verschmähte kein Mittel dafür.

Dann aber tritt uns auch daraus eine totale Verwandlung des Verhältnisses zwischen Dicht- und Schauspielkunst entgegen.

Im Mysterium sowohl als in dem ausgebildeten Bürgerspiele war die Schauspielkunst immer noch wenig mehr als das Organ für das Dichterwort, Figurant der sichtbaren Vorgänge gewesen, jetzt trat die Schauspielkunst selbständig hervor und nahm ihre Stelle als Vertreterin der ganzen dramatischen Kunst mit voller Verantwortlichkeit ein. Sie unterwarf sich dem Dichterworte nicht mehr unbedingt, sie modelte es eigenmächtig, je nach ihren Fähigkeiten und Bedürfnissen, denn ein gesunder Instinkt sagte ihr, daß es vor allem auf eine innere Uebereinstimmung zwischen Wort und Darstellung ankomme. Wurde nun auch dadurch der Ausdruck roh und platt, oder voll ungeschickter Förmlichkeit, ja darf man diesen Entwickelungsmoment selbst geschmackverderblich nennen, so bezeichnet er dennoch einen Riesenschritt in der Entwicklung unsrer Kunst. Was ihr vor Allem noth that, tritt hier hell ins Licht und Alles andere dagegen zurück. Die frische Kraft lebendig menschlicher Zustände — wenn auch übertrieben und gemein, ungehobelt und geschmacklos vorgetragen — machte sich als das Wesen der Schauspielkunst freie Bahn. Sie lernte hier den ganzen Umfang ihrer Kräfte und Hülfsmittel kennen, sie wurde

mit Gewalt ihrem dumpfen, eingeschränkten Zustande entrissen.

Und selbst jenes Jagen nach drastischen Effekten, ging es nicht aus dem — wenngleich bis jetzt auch nur instinktlichen Verlangen hervor: die Eindrücke bis zur stärksten Sympathie, wie mit unmittelbar gegenwärtigen Vorgängen, zu steigern, also den eigentlichen dramatischen Lebenspunkt zu treffen?

Daß es die Fortschritte des englischen und holländischen Theaters waren, welche die deutsche Schauspielkunst sich aneignete, zeugte von sehr gesundem Takt. Sie traf hier auf die verwandten germanischen Elemente, die mittelalterliche Kunst schon von neuem Geiste durchdrungen. Nichts war ihr hier fremd, das Eigene nur praktischer ausgeprägt. Wohl mit Recht sagt Tiek: daß der Gedanke uns rühren kann, wie schon damals Deutschland der Berührung mit dem größten dramatischen Dichter, mit Shakespeare, so nahe, der Weg schon gebahnt war, das Größeste und Edelste sich anzueignen. — Daß die Zeit dafür nicht reif war, erwies sich selbst in England, wo Shakespeares Gedichte bald nach seinem Tode der fremdländischen Manierirtheit Platz machen mußten, gewiß aber ist, daß, wenn in Deutschland nach den Zerrüttungen des dreißigjährigen Krieges eine wahrhaft nationale deutsche Poesie möglich gewesen wäre, sie in der Schauspielkunst so frische Jugendkraft, so durchaus nationale Stimmung ge-

funden hätte, um die lebendigste Sympathie zu wecken und ihr die größten Triumphe zu bereiten.

War doch das Publikum schon von diesen Schauspielen in englischer Manier so hingerissen, daß sie der dramatischen Kunst selbst mitten in den Verwüstungen des Vaterlandes noch ein lebendiges Interesse erhielt.

Wie leicht diese Comödiantenbanden sich in Deutschland recrutiren konnten, ist uns aus dem Verlauf der Geschichte bekannt genug. Knaben, Jünglinge und Männer waren durch die Schul-, Universitäts- und Bürgercomödien geübt, Lust und Talent erweckt, und so fehlte es denn nicht, daß schon in den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts, schon bevor die besprochenen Comödien und Tragödien im Druck erschienen, die Wandertruppen sich ansehnlich vermehrt und vervielfacht hatten.

Vornehmlich war es die academische Jugend, die sich, gelockt von dem Beifalle und der Aufnahme, welche die englischen Comödianten an Höfen und in Städten fanden, gereizt von dem Anscheine eines fessellos poetischen Wanderlebens und dem Zauber der Bühnenthätigkeit, sich diesen Truppen am schnellsten anschloß. Waren die Studenten doch schon geübt, hatte das umherziehende Leben doch für sie nichts Entwürdigendes, denn der fahrende Schüler war ein, von der Gesellschaft anerkannter Stand. Und erschien es nicht sogar vornehmer, als an-

gestaunter Bühnenheld Gaben einzufordern, als sie durch gelehrte Brocken und lateinische Verse zu erfechten? Ja, war es nicht dem eigenthümlich deutschen Studentenwesen, das sich in phantastischen Zuständen von dem wirklichen bürgerlichen Leben abzusondern liebt, so ganz angemessen, diese poetisch isolirte Welt im Bühnenleben zu suchen? Gewiß, es kann nicht auffallen, daß die am meisten bekannt gewordenen Schauspielertruppen des siebzehnten Jahrhunderts fast ganz aus Studenten bestanden und daß darüber der Name der englischen Comödianten sich nicht lange erhielt; um so mehr als bei diesen Studententruppen sich eine Rückkehr zu den gelehrten und moralischen Tendenzen wieder geltend machte.

Die Truppen wurden von Prinzipalen geführt, welche Besitzer des theatralischen Apparates, Inhaber der nöthigen Privilegien waren, die Gesammtthätigkeit regelten und daher auch Comödiantenmeister genannt wurden.

Der erste dieser Prinzipale, welcher bekannt geworden ist, war ein gewisser Treu. Er besuchte Berlin von 1622 bis 1625 mehrere Male, und einer seiner besten Schauspieler soll der nachmalige dänische Hofprediger Lassenius gewesen sein.*) Aus Studenten bestanden auch die Truppen des gekrönten Poeten von Sonnen-

*) Gervinus widerspricht dieser allgemein verbreiteten Angabe, indem Lassenius erst 1636 geboren sei.

hamer, so wie Karl Pauls, der eines Oberstleutnants Sohn und besonders bemüht gewesen sein soll, die Possenspiele zu verdrängen und Uebersetzungen einzuführen. Der Hamburger Pastor Rist, dieser fruchtbare Comödienschreiber, berichtet: daß, 1646 Andreas Gärtner mit feinen, gelehrten und wohlgeschickten Studenten von Königsberg nach Hamburg gekommen sei und so viel Beifall gefunden, daß als er sich nach Danzig zürückgewandt, man ihm den Schauplatz für seine Wiederkehr offen erhalten habe. Recht charakteristisch war die Erscheinung einer Studententruppe, welche 1648 zu Mainz in einer Bude unter ihrem Prinzipal Schneider spielte. Dieser schrieb sich „Magister Sartorius, Präses und Herzog Thaliens" und seine Schauspieler nannten sich „Parnaßbrüder, auch Emporiumssassen." Sie spielten Schäferspiele und geistliche Stücke aus dem alten Testamente und den Evangelien, und geriethen um der letzteren Gattung willen mit den Jesuiten in Streit, weil diese sich das Monopol der geistlichen Spiele anmaßten, und richtig die Vertreibung der rivalisirenden Studententruppe aus der Stadt durchsetzten. Im Jahre 1660 erschien wieder eine Gesellschaft von Studenten in Berlin, geführt von Karl von Zimmern.

Dies waren die Truppen, welche die Schauspielkunst in geachteter Erscheinnng durch die Stürme des dreißigjährigen Krieges hindurch retteten. Man darf aus der

Weise, in welcher ihrer gedacht wird, entnehmen, daß Geist und Frische, neben einer gewissen gelehrten Ehrbarkeit, ihnen Achtung und Antheil verschaffte. Der lange Krieg hatte nicht viele Truppen aufkommen lassen, ihre Erscheinung war immer noch etwas Festliches, ein von Stadt zu Stadt verpflanztes theatrum academicum, das mehr aus Lust an der Sache, denn des Erwerbes wegen wanderte.

Für die Schauspielkunst war es schlimm, daß diese Studentengesellschaften zu oft in ihren Gliedern wechselten, je nachdem die jungen Leute dazu und davon gingen. Ein kurzes Wanderleben mit den Comödianten scheint bei der academischen Jugend damals beliebt gewesen zu sein, um den jungen Most poetischer Begeisterung ausbrausen zu lassen. Daher konnte aber, was an Geschicklichkeit von Einzelnen erworben wurde, nicht in der Genossenschaft feste Wurzeln fassen zum Fortwachsen. Als nach Beendigung des Krieges die Zahl der Truppen wuchs, war für das Gedeihen der Schauspielkunst noch weniger gesorgt. Die niederen Lockungen für die Schaulust, die Seiltänzer-, Schwerdt- und Balancirkünste, das Taschenspieler- und Bänkelsängerwesen behauptete seine uralte Vermischung mit dem Comödienspielen. Klopffechter, Spatonschläger, Luftspringer und Feuerfresser waren unter den ersten Liebhabern und Helden dieser Banden zu finden, und diese Mischlingskünste wurden mit Verzerrungen und Fratzen, mit marktschreierischen

Ankündigungen des kapriolenschneidenden Pickelherings an Mann gebracht. Einzelne solcher Prinzipale durften es sich schon zum Ruhm rechnen, aus ihrer Praxis dergleichen verbannt zu haben. So macht Andras Pandßen 1666 in einer Supplik um Spielerlaubniß, ins Besondre geltend, daß er seine „sowohl Geist= als Weltliche Nützliche Comödien und Tragoedien ohne Jacktantz und üppigen Ruhm halte.“

Noch sind die Nachrichten über die frühesten Wandertruppen spärlich aufgedeckt, um so mehr muß hier den dankenswerthen Mittheilungen Schlagers, aus dem Wiener Magistrathsarchive, Raum gegeben werden, weil aus ihnen doch entnommen werden kann, welch eine hübsche Anzahl von Comödiantentruppen bald nach Beendigung des dreißigjährigen Krieges Deutschland durchzogen und welches ihre Physiognomie und ihre Aufnahme war.

1653 spielte in Wien ein Prinzipal Johann Fasteyer, der sich Comödiant von Kassel nannte, in einer Bude. (Hütte nannte man sie dort.) 1658 und 59 der Komödiantenmeister Hans Georg Eckher von Dresden mit seiner Compagnie hochdeutscher Comödianten „etliche schöne neue Comödien“ im Boyerschen Ballhause, wobei wir auch etwas über die Eintrittspreise erfahren. Man zahlte „6 Kreuzer zu ebner Erdt und 6 mehr auf der Bünne.“ In demselben Jahre erschien Joseph Jori mit englischen und churheidelberger Comödianten, und Kaiser Leopold I., ein großer Thea=

terfreund, ließ im Fasching auf seine Kosten ein Comödienhaus für deutsches Schauspiel auf dem Reitplatze erbauen. 1663 und 64 spielten die Insbruggerischen Comödianten und 1670 hatte man schon die türkische Belagerung so weit verschmerzt, um wieder einen Prinzipal Jakob Kühlmann, später auch sächsische Comödianten zuzulassen.

Im Jahr 1671 suchte ein Wiener Bürger, der Hofkapellist Hüttler, schon einen fortlaufenden Erwerb auf Schauspielvorstellungen zu gründen, die er in seinem Ballhause „mit capablen Leuten, alletags andren Historien und mit saubren romanischen Khlaidern" zu geben versprach. Das Unternehmen hatte keinen Fortgang, denn so groß auch die Beliebtheit der Schauspielkunst schon geworden war, sie blieb noch immer, wie wir auch an der periodischen Erscheinung der Comödianten, selbst in der Kaiserstadt wahrnehmen, zu einem ausnahmsweisen Vergnügen aufgespart.

Daß von diesen süddeutschen Wandertruppen keine Förderung der Kunst zu erwarten, daß sie sich ganz und gar zum Dienst der Volksbelustigung hingaben, beweist uns die spätere, genauer bekannte Periode des Wiener Theaters. Alle Hoffnungen des Fortschrittes ruhten auf den Studententruppen Norddeutschlands; aber wie

*) In diesem Hause stürzte während einer Vorstellung eine Gallerie ein, und tödtete drei Damen vom Hofe; kaum entging der Kaiser gleichem Loose.

viel stand auch dort einer gedeihlichen Entwicklung entgegen!

Der Antheil der Höfe war durch den Krieg gelähmt worden, er beschränkte sich auf Ertheilung des Prädicats: Hofcomödianten an einzelne Banden und auf Zulassung ihrer Spiele bei Carnevalsbelustigungen oder besondren Festlichkeiten, wonach sie dann ihrem Wanderleben wiedergegeben waren. Das Patent als Hofcomödianten gab ihnen freilich Befugniß, im ganzen Lande des Fürsten ihre Kunst zu treiben, diente ihnen auch in fremden Städten zur Empfehlung, aber einen veredelnden Einfluß äußerte dies Protektorat um so weniger, als unter den Belustigungen, welche dafür gefordert wurden, die Gauklerkünste wesentlich mitzählten. In diesen erzeugten obenein ausländische Banden, von Franzosen und Italiänern, eine gefährliche Concurrenz.*)

Den ernsteren Bestrebungen der Studententruppen begannen, bei ihren selbstverfertigten Stücken, Censurschwierigkeiten entgegenzutreten. So erhielt 1662 der

*) Ein Franzos Namens Rabel tanzte mit seinen Consorten am 17ten Juni 1630 im vordern Schloßhofe zu Dresden vor der Frau Churfürstin auf der Leine und agirte darauf Comödie, wofür er 15 Thlr. erhielt. 1668 erhielt ein Italiäner, der Pulcinella Stefano Landolfi ein Patent: mit seiner Bande in Sachsen agiren zu dürfen. Dies war vermuthlich die erste, welche in Norddeutschland die Aufmerksamkeit auf das Stegreifspiel, die comödia dell'arte lenkte.

Dresdner Magistrat vom Churfürsten einen Verweis, daß er Studenten erlaubt hatte auf dem Gewandhause eine Comödie zu agiren, welche das Consistorium gemißbilligt. Das Stück war eine Moralität, voll symbolisch allegorischer Personen und führte den allerdings bedenklich freisinnigen Titel: „Die Gleichförmigkeit des seligmachenden Glaubens.“ Das Consistorium nahm die Sache wichtig genug, dem Churfürsten das Stück sammt einer sehr voluminösen dogmatischen Kritik einzureichen.*)

Und hier rühren wir zugleich an die wichtigste Ursache, warum die Schauspielkunst keine wesentlichen Fortschritte machen konnte. Es fehlte ihr an einer geachteten dramatischen Literatur, die sie in Ansehn setzen und gegen Anfechtungen sicher stellen konnte; sie sah sich von der Dichtkunst völlig im Stich gelassen.

Der dreißigjährige Krieg hatte Bürger- und Schulcomödien unterbrochen, zum Theil für immer zerstört, damit war auch der lebendige Zusammenhang zwischen den Dichtern und der Bühne aufgeboben. Volks- und Schuldichter hatten sonst den Zweck ihrer Arbeit: die Aufführung, hatten Bühne und Personal immer vor Augen gehabt; das hatte nun aufgehört. Die vorübergehende Erscheinung der Wandertruppen vermochte der Bühne keine Dichter zu gewinnen, keinem dauernde Kunst-

*) Das sächsische Staats-Archiv bewahrt das interessante Aktenstück.

erfahrung zu geben; ihre volksthümliche Rohheit schreckte wohl auch die gelehrte Vornehmheit zurück, kurz der Riß zwischen der Dicht- und Schauspielkunst sollte sich gerade hier am schroffsten erklären, wo es am meisten zu bedauern war.

Die Periode der neuern deutschen Dichtkunst begann, die schlesischen Dichterschulen erstanden mitten in den Bedrängnissen des Krieges. Martin Opitz*), dem die Sprache so viel an Würde, Kraft, Anmuth und Freiheit verdankt, bemächtigte sich auch der dramatischen Form, aber — was konnten seine und seiner Nachahmer Uebersetzungen der römischen und griechischen Muster der deutschen Bühne, was der deutschen Schauspielkunst nützen? Ja er warf sogar das Gewicht seines Talentes in die Wagschale der gefährlichen Nebenbuhlerin, welche um diese Zeit dem Schauspiele in der Oper erstand. Seine Uebersetzung der „Daphne" von Rinuccini eröffnete 1627 den Opernreigen und gab den Dichtern ein nur zu willig befolgtes Beispiel: der Volksbühne gänzlich den Rücken zu kehren und sich der fremdländischen Liebhaberei der Höfe dienstbar zu machen.

Was half es der Schauspielkunst, daß Andreas Gryphius**), mit kräftigerem und erhabenerem Sinne, als dramatischer Originaldichter hervortrat? Auch er

*) 1597—1639.
**) 1616—1664.

verschmähte die Fortbildung unsrer volksthümlichen Kunst. Wie Opitz, an holländischen Mustern des Heinsius und Vondel, an französischen der Vor-Corneilleschen Epoche und der lateinischen des Seneca gebildet, schuf er eine glanzvolle Rhetorik, eine pomphafte mit dem Ungeheuren und Unerhörten spielende Sprache, aber — keine lebendige Handlung, keine lebendigen Menschen. Gervinus schildert den Gegensatz, in dem seine Dramen zu denen der englischen Comödianten und Ayrers standen: „Dort ist alles Materie, hier Form; dort Thatsache und Scenenwechsel, hier Raisonnement und Einheit; dort ist alles Schauen, hier Hören. Für das Gemeine bietet er freilich das Erhabene, für das Pöbelhafte das antik Gebildete, aber durch die Entfernung aller Handlung, oder auch der Seelenkämpfe, mangelt auch das Interesse.“ Und Tiek weist nach, wie des Gryphius Hauptsorge sei: „Die verwickelte Begebenheit nach seiner gelernten Regel in den Raum von wenigen Stunden zu beschränken, die Allegorie und Moral recht hervorzuheben und die Situationen seiner Personen als moralische und psychologische Prozesse zu benutzen, indem jede in gewählter, oft schöner, meistentheils energischer Sprache ihren Zustand weitläuftig malt, ihre Empfindungen rechtfertigt und gründlich den Mitredner widerlegt und bekämpft.“

Was sollte die lebendiggewordene Schauspielkunst mit solchen gelehrten Gedichten anfangen? Konnte man

verlangen, daß die Bühne, welche auch mit den englischen Comödien noch ganz auf mittelalterlichem und deutschem Boden stand, sich einer Poesie in die Arme werfe, welche sich von allen nationalen Wurzeln losriß und obenein statt des dramatischen Lebens nur prächtige Reden voll gelehrter, politischer und moralischer Raisonnements brachte? Alle Geistererscheinungen, alle dargelegten Blut- und Gräulthaten des Gryphius regten das theatralische Interesse nicht an, weil kein lebendiges Aufeinanderwirken der Personen Statt fand.

Die leidenschaftliche Gluth und Ueberkraft der Sprache konnte der damaligen Schauspielkunst wohl willkommen sein; Tiraden wie diese z. B.:

„Du schwefelichte Brunst der donnerhaften Flammen,
Schlag' los, schlag' über sie, schlag' über uns zusammen!
Brich Abgrund, brich entzwei, und schlucke, kann es sein,
Du Kluft der Ewigkeit, uns und die Mörder ein!"

noch aber war die Schauspielkunst zu jugendfrisch und sinnlich, um sich selbst an die glänzendste Rhethorik hinzugeben; noch mußten ihre halbextemporirten rohen, aber lebendig bewegten Dramen ihr lieber sein als der monotone Pomp endloser Reden.

Das Gryphius Schimpfspiel: „Horribilicribilifax" worin zwei bramarbasirende, in allen Sprachen kauderwelschende Soldaten lächerlich gemacht werden — Figuren, die in dem langen Kriege bekannt geworden waren — und „Peter Squenz," eine ausführliche Behand-

lung des Rüpelspieles aus Shakespeares Sommernachts-traum, waren von populärerer Wirkung, und gewiß haben die Wanderbühnen sie aufgeführt; aber auch sie hatten zu große Breite der Ausführung und mußten gegen die plumpste Burleske aus dem Vorrathe der Comödianten auf der Bühne ermüdend erscheinen. Dargestellt sind des Gryphius Stücke alle worden, meistens aber von Dilettanten und Schülern oder nur bei festlichen Anläßen; daß sie auf dem Repertoir der Wanderbühnen Platz gegriffen hätten, davon fehlt uns jede Spur.

Mit seines namhaftesten Nachfolgers, des Caspar Lohenstein*) Gedichten war das ausgemachter Weise nicht der Fall; Gervinus sagt: nur einige derselben seien von Freunden des Dichters dargestellt worden. Lohenstein überbot, bei ebenso großem Mangel dramatischer Bewegung, seines Vorgängers Schwulst der Rede und die Gräuel der Vorgänge bei weitem. Gervinus nennt seine Epicharis eine Mördergrube und einen Richtplatz, und in andern Stücken, wie in der Agrippina, häufen sich obenein die Anstößigkeiten bis zu widriger Schamlosigkeit. Wir sehen die Rohheit und Gemeinheit der Ayrerschen und englischen Stücken bei Lohenstein nur in kalter, gelehrter Hülle. Sogar die Sprache ist herabgestiegen und geht nach dem Muster des Marini in ge-

*) 1635 — 83.

suchten Bombast auf. Ein paar Beispiele aus seinem zahmsten Stücke, Ibrahim Bassa:

„Ein reger Heldenmuth,
Dem die Geburts-Art selbst, die frohe Tugend-Gluth
Hat würklich eingepflanzt, den nur frembd Mißbegönnen,
Und hefft'ge Leidenschaft und Antrieb ärgern können,
Kehrt auf den guten Weg in einem Augenblick,
Wenn nur ein Tugend-Funk ihn leitet, stracks zurück."

Ein anderes:

„O hätte je mein Blut des Sinans Durst gestillet!
O hätt' ich meine Seel' im Würgen ausgebillet!
O wär' ein gifftig Pfeil durch Lung' und Herz geschlippt!
O hätt' ein Persisch Beil mir Hals und Stirn zerkippt!"

Konnten die Schauspieler aus solchen Gedichten auch nur einen frischen Athemzug für Menschendarstellung schöpfen? Gewiß, es zeugt von einem ebenso richtigen nationalen als künstlerischen Instinkte, daß die Schauspielkunst sich von dieser ausländisch zugeschnittenen Literatur — so großen Beifall sie auch fand — nicht verführen ließ, das kaum gewonnene dramatische Leben ihrer volksthümlichen Bühne dafür aufzugeben.

Es stellt sich bei diesen schlesischen Dichterschulen ein ganz umgekehrtes Verhältniß zu den Stücken der englischen Comödianten heraus. Diese haben für die Literaturgeschichte wenig Bedeutung, für die Schauspielkunst eine sehr große, und die schlesischen Dichter, für die Literatur von großer Wichtigkeit, stehen in keinem unmittelbaren Zusammenhange mit der Schauspielkunst.

Hier tritt die ausgesprochenste Trennung des gelehrten vom volksthümlichen Drama ans Licht.

Die Dichter gingen auch übrigens nur auf literarische Geltung aus. Durch die Lectüre, im Kreise der Gebildeten und Gelehrten mit Gedanken, schöner Form und Regelrichtigkeit zu wirken, darum war es ihnen zu thun. Die ursprüngliche, natürliche Bestimmung des Drama's: der Schauspielkunst zu lebendiger Darstellung zu dienen, war aufgegeben und das selbständige Bücherdrama förmlich eingesetzt; eine Gattung, die nur der unpraktische Deutsche aufzuweisen hat.

Vergessen wollen wir nicht, daß, wenn selbst die Dramen der schlesischen Schulen mehr dramatisches Leben gehabt hätten, die Schwierigkeit der Form schon ein großes Hinderniß gewesen wäre, sie so bald auf der Bühne heimisch zu machen. Sie führten, nach dem Muster der Franzosen, den Alexandriner ein, ein Versmaaß, das in Deutschland ganz in Vergessenheit gerathen war. Jetzt, wo die Prosa sich der Bühne bemeistert hatte, wo selbst der mittelalterliche Knittelvers schon im Verfall war und die wenigen gelehrten Dichter, welche für die Schauspieler schrieben, wie der Hamburger Pastor Rist, auch die Prosa für sie wählten, jetzt wäre es für Publikum und Schauspieler sehr schwer geworden, sich an die fremde Verssprache zu gewöhnen. Denn noch waren unter den Schauspielern keine hervorragende Persön-

lichkeiten aufgetreten, welche die gemeinsamen Bestrebungen auf bestimmten Fortschritt, auf irgend ein Prinzip hingelenkt hätten; darum konnte auch das Element der gelehrten Bildung in den Studententruppen noch nicht seine volle Wirkung äußern. Das Schauspielwesen war zersplittert und zerstreut, wie sollte unter den vereinzelt abentheuernden Häuflein wohl eine Gemeinsamkeit des Kunststrebens entstehen? Neuerungen wie die Alexandrinersprache allgemein einzuführen, hätte es eines nachhaltigen leitenden Einflusses und einer tonangebenden Bühne bedurft, die noch nicht existirte. Man begnügte sich, an geeigneten Stellen die prosaische Rede mit einigen geradebrechten Alexandrinern aufzuputzen, um auch hierin dem Zeitgeschmacke zu huldigen und dabei doch die Unmittelbarkeit des populären Ausdrucks nicht aufzugeben.

Da nun aber die Schauspieler von den schlesischen Dichterschulen keinen Nutzen ziehen konnten, so blieb ihnen natürlich nichts weiter übrig, um das Neuigkeitsbedürfniß des Publikums zu befriedigen, als bei dem Verfahren zu beharren, welches die gedruckten Stücke der englischen Comödianten nachweisen, d. h. sich die Dramen des In- und Auslandes auf ihre eigne populäre Weise zuzurichten.*) Auch die alles erregenden Zeitereignisse machten sich als dramatische Stoffe geltend und reizten selbst

*) Daß dabei auch Shakespeare schon um die Mitte des XVII. Jahrhunderts auf die deutsche Bühne kam, dafür bringe ich weiterhin Beweis.

die Federn gelehrter Dichter. Eine Menge von Gelegenheitsstücken, welche durch die Vorgänge des langen Krieges hervorgerufen wurden, kamen auf die Wanderbühnen. Leider waren sie von keinem bleibenden Nutzen für das Repertoir, und die allegorischen Scheingestalten dieser historisch-didactischen Moralitäten konnten der Schauspielkunst auch kein warmes Blut geben.

Wie diese Stücke beschaffen waren, mag uns eines vom Pastor Rist, betitelt: „das Friedewünschende Deutschland" zeigen. Es wurde 1647, also während der endlosen Friedensunterhandlungen aufgeführt, wo denn die Geißelung der Zeitzustände Anklang genug gefunden haben muß.

In dieser historischen Moralität erscheint das „alamodische Deutschland" als eine Frau, den alten Zuständen des Vaterlandes gegenüber, welche von den Königen Hermann und Ehrenvest repräsentirt werden. Die moderne Dame verachtet die alten rauhen Herren und nimmt daher im zweiten Acte einen feineren Besuch von Spaniern und Franzosen willig auf. Sie giebt ihnen ein Bankett, bei welchem die Herren Gäste sie in Schlaf trinken und dann ausplündern. Nun wird die Dame Deutschland eine Bettlerin, krank, hinfällig, vom Quacksalber ratio status völlig ruinirt, bis zuletzt der früher vertriebene Friede sich wieder über sie erbarmt.

Die schmerzliche Genugthuung, welche das arme Publikum bei solcher Satyre über seine politischen Zu-

stände empfunden haben mag, sollte nun durch den Pomp der Darstellung versüßt werden. Welcher Art er war, zeigt uns Rist's Vorschrift, wonach „Alles auf's Prächtigste sein solle, ernsthaft und rührend. Gravitätische Instrumentalmusik und passende Lieder sollen Kurzweile schaffen, das Bankett zu einem kostbaren Schaustücke dienen." Mars solle auftreten, „herausbrausend mit Trommelschall und Büchsenknall, mit einem blutigen Degen in der Faust, brüllend und das Maul voll Tabacksrauch, den er herausbläset. *)" Auch Zwischenspiele, aus lebenden Bildern bestehend, sind dem Stücke eingeschoben. Am Ende erscheint Gott Vater bei geöffnetem Himmel in seiner Herrlichkeit „so prächtig, als man solches mit Fackeln und Feuerspiegeln zwischen den Wolken nur anbringen kann."

Wir sehen hieraus, daß das Wesen des mittelalterlichen Drama's sich auf der Schaubühne durchaus erhielt, daß auch das Mysterientheater noch benutzt wurde und die englische Manier nur dazu gedient hatte, der Schauspielkunst Regsamkeit zu geben.

Noch viele solcher Stücke **) zogen über die Bühne.

---

*) Das Tabackrauchen war während des Krieges durch die spanischen und niederländischen Soldaten in Deutschland bekannt geworden.

**) Rist ließ der ebenerwähnten Moralität 1649 das „Friedebeseligte Deutschland", 1653 das „Friedejauchzende Deutschland" folgen.

Magdeburgs Fall, Stralsunds Belagerung u. A. wurden mit symbolischen Gestalten unter räthselhaft gelehrten Namen, mit schwülstig belehrender Rhetorik aufgeführt. Was konnte aber die Kunst der Menschendarstellung bei dieser Repräsentation schattenhafter Gestalten gewinnen? Die eigentlich leblose, aber überspannte Art der Declamation und des Agirens mußte sich immer fester setzen.

Zur Symbolik und Allegorie angewendet, verläuft die Schauspielkunst immer in Manier; das hat uns der Entwicklungsproceß bis hieher gezeigt.

So wurde also der Kunst durch die Popularität dieser Gelegenheitsstücke eben so wenig genützt, als durch die Gelehrsamkeit der schlesischen, oder der nürnberger Dichter (der Pegnitzschäfer), welche nach Beendigung des Krieges erstanden.

Die Belebungsversuche, welche Johann Klay dort, in den vierziger Jahren, mit den Kirchenspielen anstellte, haben mit der Schauspielkunst nichts zu schaffen, es waren Recitationen einer beschaulichen Begeisterung, mit Chören gemischt, und sie liefen bald auf das schon in Mitte des sechszehnten Jahrhunderts in Italien erfundene Oratorium*) aus.

Die Schäfereien und Waldgedichte, auf welche

*) Sein Name stammt von dem Betsaale (oratorium) des frommen Philipp von Neri her, in welchem diese Art der Musikwerke zuerst aufgeführt wurden.

sich nach überstandenem Kriege, in brennendem Durste nach friedlich idyllischen Vorstellungen, die schlesischen, hamburger und besonders die nürnberger Dichter warfen, waren auch nur zu festlichen Anläßen, zu Friedensfeiern, bei fürstlichen Zusammenkünften, Hochzeiten u. s. w. bestimmt. Dergleichen Aufführungen fanden gewöhnlich im Freien, mit großem Aufwande von Maschinerie, Schlußfeuerwerken u. s. w. statt. Birken beschreibt in seiner „Teutonia“ eine solche, die während eines Freudenmahles der Friedensabgeordneten in dem Lustthale der Pegnitzschäfer vor sich ging. Der Schauplatz war ein bewegliches Gebüsch, das sich wie von selbst der Festtafel näherte und in welchem nun mit symbolischen Gestalten die Schrecken des Krieges, dann die Süßigkeit des Friedens dargestellt wurden.

Dergleichen Feste in dramatischen Formen wurden jetzt an den deutschen Höfen immer allgemeiner. Nach dem Beispiele des Hofes von Versailles, dessen Geschmacksherrschaft in dieser Zeit begann, wurden die vornehmen und fürstlichen Personen selbst zu Darstellern. Die Poeten bekamen alle Hände voll zu thun maskirte Ringstechen und Schlittenfahrten mit allegorischen Beziehungen, Aufzüge, Inventionen, Mummereien, Ballette und die sogenannten Wirthschaften anzuordnen, auch Verse, Lieder und Dialoge dazu anzufertigen. Obenein wuchs das Interesse an der Oper über alle andern dramatischen Gattungen hinaus und kettete alle dichteri-

schen Kräfte, sowie den Antheil der höheren Gesellschaft ganz und gar an ihre Erfolge.

Wie armselig stand die volksthümliche Schauspielkunst inmitten dieses theatralischen Glanzes!

Die durch den Westphälischen Frieden consolidirte fürstliche Gewalt und Herrlichkeit schien sich auch in der populärsten Kunst ganz vom Volksinteresse trennen zu wollen. Die Dichter wurden in Hoffesseln geschlagen, der Oper und dem Ballett die ersten glänzendsten Stätten errichtet, aber nur bevorrechtigten Klassen geöffnet. Alle Festlichkeiten zogen sich in den vornehmen Hofkreis zurück, die Fürsten und der Adel wurden zu Schauspielern, dagegen konnten die Bürgercomödianten die Lust und Frische ihrer untergegangenen mittelalterlichen Spiele nicht wiederfinden. In vereinzelten Erscheinungen kümmerten sie noch einige Zeit hin; nur in der Schweiz bewahrten sie nationale Kräftigkeit.

Den Schauspielerstand sehen wir fast ganz isolirt und auf sich selbst angewiesen. Von den Fürsten und den Gebildeten nur vorübergehend beachtet, von den angesehenen Dichtern verlassen, war das einzige Institut, das ihnen einen Anlehnungspunkt bot, das der Schulcomödie. Seit dem Frieden neubelebt, regte sie sich wieder auf protestantischen Schulen und Universitäten, so wie im glanzvollen Wetteifer der Jesuiteninstitute.

Es ist sehr merkwürdig, daß die Beliebtheit der so-

genannten englischen Comödien den populären Ton derselben in die Schulcomödie einführte und der humanistischen Gelehrsamkeit den Platz streitig machte. Stücke wie die sehr beliebte „Comödia vom Studentenleben“ von Joh. Georg Schoch*), sehen, mit ihren preciösen mythologischen Vorreden und ihren platten unverschämten Pickelheringsspäßen, den früher mitgetheilten Stücken der englischen Comödianten so ähnlich, wie ein Ei dem andern. Diese Richtung hielt auch der praktischdenkende Schulrector Weise in Zittau mit seinen zahlreichen Tragödien und Comödien, deren er von 1677 an mehr als dreißig verfertigte, inne. Zwar schlug er in der hausbackenen Alltäglichkeit, die in seinen Gedichten eine förmliche Opposition gegen Lohensteins unnatürliches und outrirtes Pathos zu halten scheint, selbst einen niedrigeren Ton an, als die bessern Comödianten auf der Bühne; seine Trägödien waren unsäglich platt und in seinen Lustspielen machen Prügel die komischen Situationen, Schimpfwörter die Würze und Zoten die Witze aus; in zwei Stücken spielte Frau Schlampampe mit ihrem Sohn Schelmuffsky die Hauptrolle, zwei andre drehten sich um Harlekins Hochzeit und Kindbetterschmaus; aber wichtig ist es, daß er gesteht: wie er bei Abfassung der Schulcomödien die Aufführung durchaus als maßgebend im Auge gehabt

*) Sie erschien 1658 in Leipzig und nach zehn Jahren abermals.

habe. In der Vorrede zu seinen gesammelten Stücken „Christian Weise's Lust und Nutz der Spielenden Jugend" äußert er sich mit der Erfahrung eines Theaterprincipals: „denn in den den meisten Dingen sahe ich auff der Leute Naturel, welche die Person haben solten. Waren sie munter oder schläffrich, trotzig oder furchtsam, lustig oder melancholisch, so accomodirte ich die Reden auff einen solchen Accent, daß sie nothwendig ihre Sachen wohl agiren mußten. Und wer dieses in acht nehmen wil, der mag die schlechtesten Kerlen auff die Bühne bringen, wenn sie nach ihrem Naturel zu reden haben, wird es propre und geschickt heraus kommen, wie ein Capellmeister seine Stücke wohl anbringet, wenn er den Ambitum, die Manier, auch die Stärke und die Schwäche seiner Vocalisten zuvor jndiciren lernet."

Sehen wir hierin auch nur eine höchst untergeordnete Anschauung von der Schauspielkunst ausgesprochen, so stellte sie gleichwohl den Hauptzweck des Drama's in die Darstellung, und so konnte die Schulcomödie immerhin der Schauspielkunst eher zum Stützpunkt dienen, als die literarisch tonangebenden schlesischen Dichterschulen es vermochten.

Andrerseits brachten die Jesuitencomödien die Ausbildung der theatralischen Wirkungen zu einem höchst verderblichen Uebergewichte der sinnlichen Reizmittel.

In Wien, dem Hauptsitze ihrer Herrlichkeit, hatten sie nun auch die sogenannten ludi Caesarei in ihren

Wirkungskreis gezogen; Vorstellungen, welche in Gegenwart und zu Ehren des kaiserlichen Hofes bei Namensfesten, Vermählungen u. s. w. veranstaltet wurden. In denselben fand der uneingeschränkteste Gebrauch aller Kunstmittel statt, der sich nur erdenken läßt. Die Kraft der Rede, die Gewalt des Gesanges, der Zauber der Musik, bei der mannichfachsten und buntesten dramatischen Composition, Tänze, Aufzüge und aller Decorations- und Maschinenprunk, den mit Oper und Ballett die neue italienische Theatereinrichtung eingeführt hatte. Die gedruckten Programme, welche die Wiener Hofbibliothek bewahrt, lassen uns an wahre Wunder von theatralischen Künsten glauben. Alle Pracht der französischen und spanischen Mysterien blieb weit hinter diesen neuen Jesuitenspielen zurück. An Verwandlungen, auf- und niedersteigenden Glorien, Erdbeben, Seestürmen, fliegenden Engeln, in der Luft mit feuerspeienden Drachen kämpfend, Geistererscheinungen, Sonnenauf- und Untergang, Höllenschlünden mit Dämonentänzen, Land- und Seeschlachten, zerstörten Brücken u. s. w. ist Ueberfluß vorhanden; dazu eine Ueberzahl von Personen, die h. Jungfrau und der Heiland an der Spitze, Könige, Prinzen, Helden u. s. w., neben einer Menge von allegorischen Moralitätsfiguren.

Daß diese Spiele großentheils in lateinischer Sprache gehalten wurden, entfremdete sie allerdings dem Entwicklungsgange unserer Kunst, dennoch konnte die Au-

steckung ihrer bunten Reichhaltigkeit nicht ausbleiben, und allmälig zeigten sich auf der volksthümlichen Bühne schwache und bettelhafte Nachahmungen jenes theatralischen Pompes.

Daß die Anlehnung an die protestantische Schulcomödie für die Schauspielkunst gedeihlicher war, bedarf keiner weitern Ausführung. Auch wuchsen aus den academischen Genossen immer noch die besten Talente hervor, die mit genügender Bildung und besserem Geiste den Vorkampf übernahmen und dem Stande einige Achtung erhielten. Der studirenden Jugend hat die Schauspielkunst des siebzehnten Jahrhunderts alles zu danken, was in ihr Bewegung und Fortschritt zu nennen war, auch ihr letzter verzweifelter Aufschwung sollte von Studenten ausgehen.

V.

Magister Velthen und seine Kunstepoche.

Die academische Jugend in Leipzig zeichnete sich durch besonderen theatralischen Eifer aus. Lateinische und deutsche Comödien waren schon längst auf dem Rathhause, im Collegium Carolinum und der Nikolaischule aufgeführt worden, denen nicht nur angesehene Personen, sondern 1606 sogar die Churfürstin, Christians VI. Gemahlin, beiwohnte. In letzterer Zeit war der Dichter Cormarten Vorsteher (Actor, Regens) der Studentengesellschaft, und seine deutsche Bearbeitung des „Polyeuct von Corneille", welche 1669 aufgeführt wurde, war eine in vieler Beziehung folgenreiche Unternehmung.

In der Titelrolle hatte sich ein junger Mann,

Johann Velthen aus Halle*), hervorgethan und dadurch eine so tiefe Neigung zur Schauspielkunst gefaßt, daß, nachdem er zum Magister graduirt worden war, er eine Anzahl gleichgesinnter Commilitonen um sich sammelte und mit ihnen in das fahrende Comödiantenleben hinaustrat.

Velthen besaß alle Eigenschaften, um der Schauspielkunst neue Impulse zu geben. Er war nicht nur ein Mann von großem Talent, von Kenntnissen und literarischer Bildung, verstand die französische, italienische und spanische Sprache, hinlänglich, um die dramatische Literatur des Auslandes für die deutsche Kunst auszubeuten, sondern er war auch von guten Sitten, würdiger Haltung und von unternehmendem und energischem Charakter.

Die Velthen'sche Truppe, welche sich im Verlaufe ihres Wirkens den Namen der berühmten Bande, neben dem der Chursächsischen Hofcomödianten, erwarb, ist nicht nur die künstlerisch wichtigste von allen bisher erwähnten, sondern sie hat auch die erste volle historische Bedeutung, weil sich aus ihr das Wachsthum des Schau-

*) So lautet seine eigenhändige Unterschrift. Oft wird er Velthem, Velten, auch Veltheim genannt. Flögel giebt an: er sei der Bruder des Professors der Theologie in Jena, Valentin Veltheim, gewesen.

spielerstandes genealogisch verfolgen läßt, weil in ihr der Stammbaum der späteren namhaften Truppen wurzelt.

Das ungewisse Halbdunkel, welches bis jetzt das Wenige umhüllte, was von Velthens Thaten und Schicksalen bekannt war, hat eine Durchforschung der Dresdner Archive mir gelichtet und mich in Stand gesetzt, Velthens Leben und Wirken ausführlicher darzustellen.

In welchem Jahre er seine Truppe gebildet, ist noch nicht genau ermittelt, eben so wenig, wer die ersten Mitglieder derselben waren. Die mündliche Tradition *) gab nach etwa hundert Jahren die Namen Elenson, Judenbart, Salzhüter (eigentlich Salzsieder, ein Jenenser Student), Riese, Saß, Geißler, Schiebeler, Hubert, Benke, Stranitzky oder Schernitzky als solche an, welche überhaupt im Verlaufe von zwanzig Jahren bei der Truppe gewesen sind.

Das erste Document, welches bestimmte Auskunft über Velthen giebt, ist ein Schreiben an den Leipziger Magistrat vom Jahre 1683, worin er bittet: „daß ihm abermals vergönnt werde, wie es vor diesem geschehen, mit seiner Gesellschaft von 14 personen, welche alle respective Landes-Kinder und Eingebohrne seien, zeitwehrend dieser Michaelis-Messe einige gute und ohn-

*) Ekhof theilte sie in zwei Briefen an Löwen mit, welche überhaupt zur Basis unsrer ganzen Theatergeschichte geworden sind.

tadelige Schau-Spiele, hoffentlich zu guter Vergnügung der Herren Zuschauer, aufzuführen."

Er war also längst auf Wanderzügen begriffen, kam so eben, wie er angab, von Frankfurth am Mayn mit einem Kostenaufwande von über hundert Thalern her.

Noch näher führt uns seine Angabe: „daß er auch vor diesem Ihrer Churfürstl. Durchl. Gloorwürdigen Andenkens, auch unserm itzigen Gnädigsten Churfürsten und Herrn Herrn in unterschiedlichen mahlen zu gnädigsten Wohlgefallen unterthänigst aufgewartet habe, auch deshalb ihm und seinen leuthen gnädigst erlaubet worden, sich die Chur-Sächsische Comoedianten-Gesellschaft zu schreiben und zu nennen."

Also am Hofe Johann Georgs II. hatte Velthens Truppe schon gespielt.

Dort waren seit 1669, dem Jahre der Aufführung des Polyeuct, schon Comödianten mit jährlichem Gehalte angestellt. Zuerst Christian Starke, dann 1671 Joh. Christ. Dorsch, 1676 Joh. Wolff Riese und Frantz Christoph Paceli. Der letztere vermuthlich ein Possenreißer von Landolfis Bande, der sich die deutsche Sprache angeeignet und die Art und Weise der italienischen Maskenspiele den Deutschen mittheilte. Die andern können leicht von Velthens Studentengesellschaft abgelöst worden sein, welche mit ihrer Prachtvorstellung des Polyeuct sich wahrscheinlich sogleich dem Hofe producirt hatte. In diesem Falle dürfte Blümners An-

nahme richtig sein, daß Velthens Bande sich schon 1670 constituirt habe.

Ob diese Dresdner Hofcomödianten zur Ergänzung eines schon vorhandenen Personals dienten, oder ob sie nur zu kleinen Farcen, von kleinem Personal, gebraucht wurden, wobei hie und da noch irgend ein Hofbedienter auszuhelfen hatte, muß dahingestellt bleiben, daß aber der Churfürst sein Comödienwesen zu vervollständigen trachtete, geht aus der immer sorgfältigeren Einrichtung seines neuen Comödienhauses am Schlosse, und verschiedenen ergänzenden Anstellungen hervor.*)

Diese frühesten Hofschauspieler-Verhältnisse in Dresden genauer zu betrachten ist darum wichtig, weil sie uns über die Stellung der Comödianten jener Zeit im Allgemeinen aufklären.

Die ersten Anstellungen geschahen mit dem Prädicate eines Hoff-Bedienten und mit einem Gehalte von 150 Fl. Nach Jahr und Tag erfolgte die Erhebung zum Range eines Cammer-Lacquayen mit einem Gehalte von 200 Thlr. „für alles und jedes.“ Dies blieb geraume Zeit die höchste

*) So wurde 1678 Christian Sander zum Cammer-Schreiber bestellt, mit 100 Fl. Gehalt und der Instruction „nicht allein die Comoedien ohnverzüglich fein sauber aufs reine zu bringen, sondern auch die Parten, so von Unß oder denen so hierzu bestellet, ihnen abzuschreiben befohlen werden möchte, jeder Zeit ohnverlängst (damit andere an ihrem Studiren nicht gehindert werden) alsobaldt zu verfärtigen und auszuhändigen“ u. s. w.

Gage, nur das Rangverhältniß wurde in das eines Cammer=Bedienten verwandelt.

Die Bestallung lautete, nach einer im Eingange enthaltenen summarischen Verpflichtung, folgendermaßen: „Insonderheit aber soll er schuldig seyn bey Unsrer Residentz sich wesentlich aufzuhalten, aufm Theatro beim agiren sich gebrauchen zu lassen und was ihm zu lernen überreichet wird, dasselbe willigst anzunehmen und hierinnen sich nicht widerspänstig zu erweisen, sondern jederzeit seinem vermögen nach williges gehorsams zu verrichten, ohne Unsere und Unseres Geheimbden = Rathes und Ober = Cämmerers (an welchen zugleich er hiermit gewiesen wird) Bewilligung und Urlaub nicht zu verreisen, auch waß er bei dieser seiner Bestallung siehet, und in erfahrung bringet, biß in sein grab bei sich verschwiegen bleiben zu lassen und im übrigen sich sonsten allenthalben dermaßen zu erzeigen, wie einem getreuen Diener gegen seinen Churfürsten und Herren eignet und gebühret. Welchen allen treulich nachzukommen er durch einen Handschlag an Eydesstatt angelobet und seinen schriftlichen Revers darüber ausgehändigt hat“ u. s. w.

Die größten Comödienaufführungen unter Johann Georg II. fanden bei den großen Festen Statt, durch welche, im Februar 1678, die Zusammenkunft der sämmtlichen Mitglieder des sächsischen Fürstenhausen in Dresden gefeiert wurde. Aus verschiedenen Umständen geht hervor, daß Velthens berühmte Bande zu diesen solennen

Vorstellungen herangezogen worden sei, daß sie auch bei dieser Gelegenheit das Prädicat der Chursächsischen Comödiantenbande erhalten, ohne welches ihre Mitwirkung bei diesen Festen nicht wohl zulässig gewesen wäre.

Velthen setzte dann wiederum seine Wanderungen durch Deutschland fort, wobei die vornehmsten Stützpunkte nächst Leipzig und Dresden, Breslau, Nürnberg, Frankfurt und die Braunschweiger Höfe waren.

Wodurch es ihm gelang seiner Genossenschaft so schnell Achtung und Berühmtheit zu verschaffen, durch welche Mittel und Anstrengungen er das deutsche Schauspiel noch einmal aus der Verlassenheit und Bedrängniß erhoben, in welcher wir es gesehn haben, ist für den Verlauf der Geschichte sehr wichtig. Wir wissen, daß die größte aller Schwierigkeiten im Mangel einer dramatischen Literatur lag. Der bisherige Vorrath von englischen Comödien, Mordspektakeln, historischen Moralitäten, Waldcomödien, Schäfereien, Buhlerschwänken und Pickelheringsspielen war abgenutzt. Versuche mag Velthen wohl mit Aufführung der schlesischen Dichter gemacht haben, auf seinem Repertoir haben sie sich keinesfalls erhalten, es ist uns keine Spur davon überkommen.

Neue Hülfsquellen hatten sich in der ausländischen Literatur aufgethan, und keine zeigte sich für die Entwicklung der Schauspielkunst so heilsam, als die Moliere's Comödien darboten.

Schon waren Uebersetzungen davon bei den Comödiantentruppen im Gebrauch, sie waren in den Band der „Schaubühne Englischer vnd Frantzösischer Comödianten" aufgenommen worden, welcher 1670 in Frankfurt erschien. Ihre platte und rohe Sprache veranlaßte Velthen, eine neue Uebertragung selbst zu besorgen, um diesen bedeutungsvollen Schatz seiner Genossenschaft recht aneignen zu können. *)

In Moliere's Comödien fanden sich endlich die vornehmsten Forderungen erfüllt, welche die Schauspielkunst an den Dichter zu machen hat.

Wirkliche Menschen waren natürlich und mit Grazie und Geist geschildert. Das dramatische Leben, das bei Hans Sachs gekeimt, durch die englischen Comödianten sich weiter belebt hatte, trat hier in seiner ganzen Kraft hervor. Die Begebenheit beherrschte das Drama nicht mehr und machte die Menschen zu ihren Dienern, sondern lebendige Individualitäten wirkten aufeinander und erzeugten die dramatische Handlung. Dadurch wurde nun die Schauspielkunst zur eigentlichen Trägerin des dramatischen Interesse, und so hat mit Moliere auch

*) Die Velthensche Gesellschaft gab drei Bände dieser prosaischen Uebersetzungen 1694 zu Nürnberg unter folgendem Titel heraus: „Histrio Gallicus comicosatyricus sine exemplo, oder die überaus anmuthigen und lustigen Comödien des fürtrefflichen frantzösischen Comödianten Moliere."

in Deutschland die eigentliche Kunst der Menschendarstellung begonnen.

Die Charaktere dieser Comödien lagen auch den deutschen Schauspielern nicht allzufern. Ihre Lustigmacher fanden in den verwandten Masken des Scapin, Mascarille, Sganarelle, ihr Unterkommen, und wer die gefoppten Alten spielte, sah in Rollen wie „der eingebildete Kranke, der Geizige" u. s. w. ein erweitertes charakteristisches Gebiet vor sich. Alles, was seit den Fastnachtspielen an komischen Elementen beliebt worden war, ging in Moliere's Comödien bequem auf und fand eine veredelte Stelle, eine reiche, detaillirtere und natürlichere Entfaltung.

Nun muß aber Niemand glauben, daß es so leicht gewesen wäre, dieser besseren Comödie beim Publikum Eingang zu verschaffen. Hat schon das Bessere immer Mühe sich Bahn zu machen, so war hier die Schwierigkeit doppelt, das Publikum mußte sich erst für diesen Geschmack bilden und die Schauspieler ebenfalls. So geschah es, daß Moliere's Stücke nur selten aufgeführt werden konnten und dem Repertoir mehr als Muster denn als Nahrung dienten, weil das Publikum seine Vorliebe für seine alten, derben Schwänke bewahrte.

Zeigte sich so die Hülfe des französischen Drama's im Komischen annoch wenig ergiebig, so sank sie im Tragischen fast auf nichts herab.

Man setzt gewöhnlich voraus, Velthen habe sich

auf Corneille's und Racine's Tragödien gestützt, und ist damit im größten Irrthum. Allerdings waren Uebersetzungen dieser Stücke schon bekannt, bereits 1650 war Grossingers Uebersetzung des Cid, und sogar eine metrische, erschienen; daß man sich aber an die Aufführung von fremden Alexandrinerstücken, oder überhaupt von Stücken bloß rhetorischen Charakters gemacht hätte, davon haben wir gar keine Zeugnisse.*)

Weil Velthens Darstellung des Polyeuct ihn überhaupt in die Theaterlaufbahn gerissen, das hat die Annahme erzeugt: eine Begeisterung für Corneille's rednerischen Schwung habe großen Antheil daran gehabt und ihn veranlaßt, die französische Tragödie besonders zu pflegen. Von diesem Irrthum kommt man aber bei genauer Betrachtung des Cormarten'schen Polyeuct gänzlich los, und wenn man den Charakter der ganzen Velthen'schen Periode ins Auge faßt, so sieht man deutlich, daß Velthen nur das volksthümliche deutsche Theater, wie es durch die englischen Comödianten und die Studententruppen geworden war, auf seinen höchsten Gipfel bringen wollte und daß er nicht im Entferntesten die Absicht hatte, das nationale Drama nach fremdländischen Mustern zu reformiren.

---

*) Die in den neunziger Jahren erschienenen Uebersetzungen von Brassand sind auch nicht sofort aufgeführt worden, wie man oft annimmt.

Leider ist von Velthens Bearbeitungen und Zurichtungen nichts aufbewahrt, aber Cormartens Stück zeigt sowohl den Standpunkt des Geschmackes, als den Zustand der Theaterpraxis genau genug.

Es ist außerordentlich interessant, in diesem historischen Momente, wo die Anfänge des gelehrten Drama's mit dem Ausgange des volksmäßigen auf der Schaubühne zusammentreffen, die Verschiedenheit beider hervortreten zu sehen.

Das mittelalterliche, volksthümliche Drama hatte die Begebenheiten unverkürzt auf die Bühne gebracht und alle Motivirung und Vermittelung außerhalb der Scene, in das Belieben des Zuschauers gelegt, die französische Tragödie dagegen brachte alle Motivirungen auf die Bühne, suchte die Seelenzustände der Personen in prächtiger Sprache zu schildern, verwies aber alle Handlungen schlechthin hinter die Scene.

Dabei konnte sich zu jener Zeit weder Publikum noch Schauspieler in Deutschland beruhigen. „Was die Augen sehen, das glaubt das Herz," so lautete der dramatische Katechismus; der gesunde derbsinnliche Kunstinstinkt ließ sich auch mit den schönsten Redensarten noch nicht abspeisen.

So sehen wir denn in Cormartens Polyeuct, neben einzelnen Scenen des Corneille, alles was dort, nach der phantasielosen Regel, hinter der Scene geschieht und bloß erzählt wird, auf der Bühne wirklich vorgehen; ja mehr

als das und mehr als nöthig, ja mehr als möglich ist, in buntbewegten Auftritten von drastischer Wirkung erscheinen. Es ist ein anderes Stück geworden, wie der Titel sagt: „mit neuen Erfindungen anständiglich vermehrt.“

Von der Einheit des Ortes ist keine Rede mehr, die Scene wechselt unaufhörlich. Der Alexandriner ist in platte Prosa verwandelt. Die Personen, wenn sie auch nach der damals üblichen Höflichkeit, sich mit Er und Sie anreden, sind doch derber und lebendiger geworden. Der lauwarme Vertraute und Rathgeber Nearque z. B. ist in einen Afrikaner voll des glühendsten Glaubenseifers verwandelt, die innigste Freundschaftsbegeisterung verbindet ihn mit Polyeuct. Die vornehmen Corneilleschen Gestalten haben plebejisches Mark und Blut bekommen, sie sind viel, viel gemeiner geworden, aber auch viel kräftiger.

So wird der Zuschauer denn auch lebendiger in die Zustände eingeführt, die Christenverfolgung gleich zu Anfang deutlich veranschaulicht, in einer Rathssitzung das pro und contra weitläuftig abgehandelt. Dann erscheinen gefesselte Christen in voller Märtyrerlust, nach des Dichters Vorschrift „reden sie allezeit beherzt und freymüthig“, und so ist der Zuschauer mitten in die Zeitverhältnisse versetzt, sobald die erste Corneillesche Scene beginnt.

Das heidnische Opfer und die Zertrümmerung der

Götterstatuen durch Polyeuct und Nearchos wird nicht bloß erzählt, sondern vorgestellt, der träumenden Paulina erscheint des Polyeuct Schatten, verkündet ihr pantomimisch das Geschehene und tröstet sie in ihren gesungenen Klagen durch die transparent erscheinenden Worte: „Glückselig Leben bleibet ewig." Dergleichen seltsame phantasmagorische Spielereien ziehen sich durch das ganze Stück; wir sehen die dramatische Kunst auf der, von den englischen Comödianten eingeschlagnen Bahn immer weiter vorgeschritten. Auch die Gräulscenen, deren wir uns aus Titus Andronikus und andern Stücken erinnern, sind raffinirter ausgebildet worden. Des Nearchos Hinrichtung wird dem Zuschauer durchaus nicht vorenthalten, ja zur Vorbereitung darauf werden zuvor „zwei persianische Christen an Pfählen oder Creutzen in einem angelegten Feuer aufgehängt" und durch die Rede des Gekreuzigten gereizt „gehet einer von den dabei stehenden Soldaten hin, und stößet ihm die Partisan ins Hertze; er quälet sich ein wenig und stirbt. Hierbey werden unterschiedliche Christen noch umbs Leben gebracht, als einer gesteiniget, der andre gespiesset und ins Feuer geworfen." Nearchos selbst wird in die, über dem Feuer schwebenden Ketten gelegt, nachher in die Gluth geworfen, wobei dann wieder die Anmerkung „quälet sich und stirbt."

Dies alles will aber noch nichts sagen gegen die Hinrichtung des Polyeuct, der mit derselben Glaubens-

freudigkeit, mit welcher Nearchos noch aus der Feuersgluth heraus dem Tode trotzt, seinen Hals auf den Block legt, wo ihm der Henker sichtlich den Kopf abschlägt. „Sobald der Henker" sagt die Anmerkung „den Kopf in die Höhe gehalten, wird der Richtblock weggehoben, die Henker gehen ab, der Leichnam bleibt in seinem Blute ohne Kopf zur Vorstellung liegen."

Und dieses Spiel mit dem Grausen wird soweit getrieben, daß, als später zu dem in Gewissensangst eingeschlafenen Felix „die schwartzen Geister mit brennenden Fackeln bei rührender Trommel aus der Luft kommen, ihm in's Ohr blasen und in die Haare greiffen, des Polyeucti weißer Geist, mit seinem abgehauen Kopffe in der Hand und entblößten blutigen Störtzel aufftritt, worauff die Geister verschwinden. Polyeuctus hat gegen den Felix seine Actiones, als redete er mit ihm, wobey man recht den blutigen Hals siehet sich regen." Diese Erscheinung bewirkt dann des Felix Bekehrung zum Christenthum.

Was würde Corneille sagen, wenn er sich zu dieser Tragödie bekennen sollte!

Aber dergleichen blutige Zauberstückchen sind es nicht allein, welche den Reiz des Unbegreiflichen in den theatralischen Mitteln schärfen, auch nicht der sichtbare Höllenschlund mit großem Feuer, „in welchem auff und nieder die Geister fliehen, die redenden Teuffel aber vorn aus der Luft kommen, mit großem Gerassel, Blitzen,

Donner und gerührten Paucken," sondern auch die Ewigkeit erscheint „als ein Engel in Wolken, mit einem hellen Glantz umbgeben", und von der Musik wird ein immer ausgedehnterer und verfeinerter Gebrauch für die scenische Wirkung gemacht. Unsichtbare Gesänge, melodramatische Begleitung, Zwischenmusiken sind mit feinem Sinne vorgeschrieben, ja ein förmlich opernhaftes mythologisches Zwischenspiel ist eingeschoben, in welchem Pan, Neptun und Cupido den tragischen Conflict des Stückes bedauern. Der Einfluß der Oper und der Jesuitenspiele auf die Schauspielkunst tritt immer bedeutender hervor.

Auch im Decorationswesen thut sich hier die Nacheiferung kund.

Das Theater zeigt „Wald, Landschaft und das Meer. Im Aufziehen spielen die Fische und gehen die Schiffe auf der See. — Die Sonne kommpt hinten herfür und macht das Theatrum lichte — Neptun kömmt gantz sachte erhoben aus dem Meere und bleibet mit seinen Muscheln und Meerschweinen in der Mitte schwimmend und singet. — Cupido schwebet in der Lufft über dem Meere."

Ist in diesem Stücke nicht die Natur der tragédie classique vollständig vernichtet? Und sehen wir wohl etwas Andres darin als das immer ausgebildetere mittelalterliche Drama?

Dies ist die Richtung, der wir Velthen und die

Schauspielkunst bis über den Wechsel des Jahrhunderts hinaus treu bleiben sehen.

Cormartens Polyeuct ist auch mit ausführlichen Anweisungen über die Scenerie versehen, aus denen sich der Fortschritt der Bühneneinrichtung deutlich ergiebt, die einen merkwürdigen Uebergang von dem conventionellen Schauplatz der englischen Comödianten zu der charakteristischen Dekoration darthut.

Die Bühne war immer noch im Hintergrunde und auf beiden Seiten mit Teppichen (Tapeten) verhängt, aber der Raum, welcher sonst, beim Auseinanderschlagen der Gardinen des Hintergrundes, zur Bezeichnung des Innern von Häusern, Gemächern u. s. w. diente, hatte jetzt eine wichtigere Bestimmung erhalten und mußte daher weiter und tiefer sein. Dadurch verlor nun die Vorderbühne an Tiefe.

Auf dieser wurden alle Scenen gespielt, bei denen der Ort der Handlung gleichgültig ist; doch auch hier fanden charakteristrende Veränderungen statt, denn bei Polyeucts Hinrichtung war „der Schauplatz gantz mit schwarzen Tüchern bekleidet."

Sollte aber nun der Ort der Handlung bestimmt versinnlicht werden, so wurde die sogenannte innere Tappete „welche die große Mittelöffnung des Hintergrundes bedeckte, hinweggezogen und der innere, hintere Bühnenraum — welcher „im Perspectiv" genannt wurde —

zeigte dann die angemessene Decoration, eines Tempels, Palastes, einer Landschaft, der Hölle u. s. w.

Diese Einrichtung hatte mancherlei Vorzüge.

Für alle stillern Scenen, in denen das Wort die Hauptsache, bot die Tapetenverhangene Vorderbühne ein abgeschlossenes Theater dar, welches für sich gar keine Aufmerksamkeit in Anspruch nahm, also das ganze Interesse auf die Schauspieler sammelte. Allen Schauscenen dagegen war die volle Tiefe der Bühne geöffnet und demnach hatte man nun den Raum der Perspective zu decoriren. Um Decorationswechsel, Erscheinungen, Traumbilder u. s. w. vorzubereiten, brauchte man nur an irgend einer geeigneten Stelle der Scene die innere Tapete wieder zu schließen — wie Cormarten das einigemal anordnet — und die Vorkehrungen ließen sich dahinter ganz bequem treffen.

Scenen wie die Hinrichtung der Christen konnten hinter den Gardinen vorbereitet und nachher durch das Schließen derselben wieder den Zuschauern entzogen werden. Nach einer großen Rathsversammlung z. B., welche den ganzen Bühnenraum anfüllte, konnte, da nur zwei Personen zu vertrautem Gespräche zurückblieben, die fallende Gardine sogleich wieder einen eigenen Schauplatz bilden.

Dieser Theatereinrichtung fehlte nun auch die Vordergardine, (der Vorhang) nicht mehr, er kam schon

um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, durch die Oper, in Gebrauch.

Aus alle dem ersehen wir, daß der sinnliche Geschmack des Mittelalters noch in voller Herrschaft war und die Phantasie noch das Vorrecht vor dem Geiste behauptete.

Je mehr wir uns aber überzeugeu, daß der theatralische Zustand sich nur äußerlich bereicherte und innerlich gar nicht veränderte, um so mehr müssen wir Velthens Sorge theilen: in welcher Weise denn das Drama selbst fortzubilden, oder ihm neuer Reiz zu verleihen sei, damit auch die Schauspielkunst erfrischt werde?

Moliere war für das große Publikum noch zu fein, Corneille und Racine zu reizlos, die schlesischen Dichter diesen ähnlich, nur noch viel untheatralischer, und überhaupt diese moderne und fremdländische Tragödie dem Volksgeschmack zuwider. Die Schauspielkunst aber, immer zur Volksparthei haltend, bestand auf seinen alten Normen, und die poetische Noth trieb sie eher zur trotzigsten Kühnheit als zur Nachgiebigkeit.

Konnten die dramatischen Dichter der Bühne entbehren, so dünkte es den Schauspielern um so leichter, der Dichter entbehren zu können. Sie besannen sich, daß die Bühne doch eigentlich durch sie und für sie existirte, daß die Dichtkunst wohl höhere Nahrung ihres Lebens, aber doch nicht ihr Leben selbst sei. Kurz entschlossen, sagten sie also den Dichtern ab, vermaßen sich deren Geschäft gänzlich auf sich zu nehmen und in verzweif-

lungsvoller Selbsthülfe den doppelten Moment der dichterischen und mimischen Production in einem einzigen Schöpfungsakt zusammenzudrängen.

In frischer Unternehmungslust warfen Velthen und seine Freunde, ihrer wissenschaftlichen Bildung und der jugendlichen Phantasie vertrauend, sich in das unbeschränkte Gebiet der freien, augenblicklichen Erfindung.

War doch seit den englischen Comödianten schon so viel improvisirt worden! Machten doch die italienischen Stegreifspieler so viel Glück! Velthens Genossenschaft wollte es ihnen wett machen, ja die Improvisation sogar auf den erhabnen Styl der Tragödie ausdehnen, Ordnung und Regel in die bisher willkürliche Handhabung bringen, die Ausnahme zur Gattung erheben.

Die Stegreifcomödie, nach dem Muster der Italiener einzurichten, war so schwierig nicht. Velthen benutzte die Entwürfe des théâtre italien von Gherardi zu Scenarien, welche nun gemeinhin nach denen der niederländischen Stegreifpossen Kligten oder Kluchten genannt wurden. Den Darstellern wurde der Inhalt der Farce, die Intrigue und ihre Führung mitgetheilt, man verabredete, in welcher Weise die entscheidenden Momente der Handlung eintreten sollten, stellte solche Momente, ja ganze Scenen, welche den Ausschlag zu geben hatten, wörtlich fest und memorirte sie. War damit der Fortgang der Handlung gesichert, so überließ sich nun ein Jeder seiner Erfindungskraft, die auf den Proben Uebung und

Ausbildung fand. Denn das Stegreifspiel schloß, bei einer sorgfältigen Behandlung, keineswegs die Proben aus, im Gegentheile wurden dabei alle möglichen Wendungen des Dialoges durchgeprüft, damit man sich bei der Aufführung sorglos innerhalb der Situation bewegen könne. Abends wurde noch — wie dies bei den Italienern geschah — hinter der Scene bei einem Lichtchen ein Blatt aufgesteckt, worauf in der Ordnung angegeben war, wie weit die Handlung in jeder Scene vorrücken solle, und an diesem Leitfaden lief dann die Darstellung in humoristischer Willkür fort.

Die alten Lustigmacher blieben dieselben, aber es kamen neue Intriguen auf, unter denen die besonders beliebt wurden, worin Hans Wurst in verschiedenen Verkleidungen erschien.

So machte sich im burlesken Stegreifspiele der Reiz, den bisher Hans Wurst, Pickelhering u. s. w. ausgeübt, in voller Ausdehnung auf alle Personen geltend, der Zuschauer durfte immer neue Späße, immer neue Wendungen der Gespräche in den alten Stücken erwarten, es ergötzte ihn, wie die Spieler sich gegenseitig in Verlegenheit setzten und wie ein Jeder sich aus der Sache zog.

Dies Vergnügen am Stegreifspiele liegt eigentlich ganz außerhalb des dramatischen Kunstgenusses, denn es ist nicht die Entwicklung der Charaktere oder der Handlung, welche dabei interessirt, sondern die Bravour des Momentes, die Geistesgegenwart und die gewandte Er=

findungskraft der Spieler. Die Stegreifcomödie erregt dasselbe Interesse wie ein Fechterspiel und nicht selten geschah es im Rausche der Improvisation, daß die wetteifernden Spieler sich förmlich verbissen, und nicht wieder von der Scene zn bringen waren. Man mußte daher Warnungszeichen gegen solche Ausschweifungen einführen. Gewöhnlich war es ein Schnalzen mit der Zunge, womit der Comödiantenmeister oder dessen Stellvertreter die wildgewordenen Stegreifspieler von der Scene abrief.

Indessen wenn durch diese Gattung auch Zuschauer und Schauspieler von dem abgezogen wurden, was eigentlich Noth thut im Drama, so fanden die Darsteller doch hierin Gelegenheit und Antrieb, sich von der gesuchten Bühnensprache loszumachen und einen unumwundenern natürlicheren Ausdruck zu gewinnen. Dieser Vortheil darf nicht niedrig angeschlagen werden.

Offenbar schwieriger als die Stegreifposse war die Improvisation der ernsten Stücke herzustellen, die, wie wir wissen, Hauptactionen hießen, weil sie den hauptsächlichsten Theil der Theatervorstellungen ausmachten. Da die Darsteller sich hier in einer erhabeneren, dem Gewöhnlichen entrückten Welt bewegten, so mußten die Hülfsmittel, welche in der Posse nahe lagen, hier versagen. Die improvisirte Hauptaction setzte eine mehr poetische Erfindungskraft bei den Darstellern voraus, und es ist ein sicherer Beweis von der Genialität der Velthenschen Gesellschaft, daß ihr Unternehmen nicht schon beim Beginn scheiterte.

Auf den rednerischen Ausdruck mußte die improvisirte Tragödie leider das Entgegengesetzte wirken, wie die Stegreifcomödie, denn während man in dieser sich der natürlichen Umgangssprache näherte, mußte in der Hauptaction nothwendigerweise das barocke Pathos, der preciöse Schwulst der Modedichter nachgeahmt, ja überboten werden.

Was also die Posse an der Entwicklung der Schauspielkunst gut machte, das verdarb die Hauptaction wieder, und das komische und ernste Drama liefen in völlig entgegengesetzten Richtungen auseinander. Indessen war das dem Geschmack jener Zeit vollkommen angemessen, dem das Maaß einheitlicher Schönheit und natürlicher Einfalt verloren gegangen war.

Daß Velthen das größte Vertrauen auf die extemporirte Rede setzte, daß durch sie seine Gesellschaft sich hauptsächlich so vortheilhaft vor andern auszeichnete und einen viel lebendigeren und energischeren Eindruck hervorbrachte, geht schon daraus hervor, daß er den Kreis der dramatischen Stoffe keineswegs gewaltsam überschritt. Wir sehen sein Repertoir immer noch auf dem alten Gebiete. Die biblischen Geschichten, die Helden- und Liebesbücher blieben auch seine Quellen, ja er führt alte, längst bekannte Stücke auf, die durch den improvisirten Vortrag eine neue Anziehungskraft gewannen.

Bei den Hoffesten der durchlauchtigsten Zusammenkunft in Dresden, im Jahre 1678, war es die Comödie vom Ertzvater Jackob, in drei Theilen, an drei verschie-

denen Tagen aufgeführt, die Tragi-Comödie von Amadis aus Frankreich und die Comödia von der Christabella, eine ebenso bunte Historie wie der Amadis, voll von Abentheuern, Riesen, Kämpfen und wunderbaren Begebenheiten, wie wir sie bei Sachs, Ayrer und in den englischen Comödianten gefunden haben.*)

Auch zehn Jahre später, als Velthen zum ersten Male nach Hamburg kam, hielt er noch dieselbe Richtung inne. Biblische Stücke waren es, mit denen er dort debutirte, die Anschlagszettel stellten sogar die Bedeutung und Nutzanwendung derselben in förmlichen kleinen Abhandlungen heraus.

Velthen suchte also — und das ist ein wichtiges Moment — die religiöse Bedeutung des mittelalterlichen Theaters festzuhalten und die Schauspielkunst als Dienerin des göttlichen Wortes im weiteren Sinne zu proclamiren.

So kündigt sein Comödienzettel vom Juni 1688 in Hamburg eine Hauptaction aus dem zweiten Buche Sa-

*) Zum Beschluß der Comödie vom Erzvater Jakob wurde ein Ballett von den 12 Stämmen Israelis mit 12 Personen getantzet; den andern Comödien folgten Ritter- und Mohrenballette. Eine „musikalische Opera und Ballett von Würkung der Sieben Planeten“ war das Prunkstück dieser theatralischen Festlichkeiten. Ballette gab es längst bei allen Hoffesten, schon 1642 war in Dresden ein französischer Ballettmeister Rimbautté mit vierteljährlichem Gehalt von 50 Fl. 23 Gr. angestellt, 1680 wurde ein andrer, Lamarche, mit 300 Thlr. jährlich engagirt.

muelis Cap. 21 und Josua 9, genannt „die Rache der Gibeoniter“*), an. Hierauf wird der Inhalt der einzelnen Acte nacheinander erzählt und die Moral des Stückes auf das Anschaulichste hervorgehoben.

Allerdings durfte auch diesen biblischen Hauptactionen ein burleskes Nachspiel nicht fehlen, ganz wie die englischen Comödianten es eingeführt hatten**), und so wurde denn auch in demselben Monate als Hauptaction „ein geistlich Spiel von Adam und Eva“ und darauf „Pickelhering im Kasten“ angekündigt. Ebenso „eine ganz neue und lustige Action und Historia, genannt die große Königin Semiramis***), dazu eine Nachcomödie: des einfältigen Trappolin Widerwärtigkeiten im Heirathen, durch Pickelhering angestiftet“.

Daß indessen mit diesen biblischen nnd historischen Stoffen das Publikum nicht zu befriedigen, daß damit dem mit jedem Tage allgemeiner werdenden Interesse an der Oper, der Sensation, welche die Jesuitenspiele machten, nicht die Spitze zu bieten war, ist leicht einzusehen. Velthen mußte suchen, den Kreis der dramatischen Stoffe zu erweitern und zu bereichern, da er ihn nicht überschreiten

*) wozu vermuthlich das berühmte Stück von Vondel benutzt war.

**) Gewiß lag hier der antike Gebrauch zum Grunde: das Satyrspiel der Tragödie folgen zu lassen.

***) wahrscheinlich nach Calderon.

wollte. Denn die Stoffe, die merkwürdigen Historien, die bunten scenischen Vorgänge, nicht ihre poetische Behandlung, waren immer noch der größte Reiz für das Publikum. Danach mußte also umhergesucht werden. Wenn die Schulcomödien, die altenglischen und holländischen Stücke, die französischen und italienischen unzureichend waren, so that sich in der spanischen Literatur, aus welcher schon damals alle Nationen mit vollen Hände schöpften, die durch die Jesuitenstücke schon für unsre Bühne herangezogen waren, noch immer eine reiche, bunte, vielbewegte Welt auf. Auch der spanische Spaßmacher, der Grazioso mußte die Musterkarte der Vielgestalt unsres Hans Wurst completiren. Er sollte Velthens Absicht dienen: das burleske Element zu verfeinern, erhielt den höfischen Namen Curtisan und damit die Anweisung, den tollen Uebermuth, mit dem er durch die ernsthafte Handlung sprang, durch etwas weniger Zoten und Schmutzereien zu würzen; ein Versuch, der aber an der derben Natur des deutschen Possenreißers und seines Publikums scheiterte.

So rafften denn nun die genialen Köpfe der Velthen'schen Genossenschaft aus allen möglichen vorhandenen Dramen die wirkungsreichsten scenischen Erfindungen zusammen, sie beuteten die Moderomane, die Historienbücher, selbst die Staatsbegebenheiten der Neuzeit aus und combinirten weitläufige Scenarien, in denen alle Bühneneffekte zusammengebaut, alles Dagewesene überboten werden sollte. Politische Vorgänge, erstaunliche

Großthaten berühmter oder fabelhafter Helden und Könige, die blutigsten Gräuel neben der geziertesten Schönrednerei der Prinzen und Prinzessinnen und den impertinentesten Schwänken der Possenreißer, Zauberstückchen und Verwandlungen, Träume und Erscheinungen, Himmel und Hölle, alles das in der abentheuerlichsten Verknüpfung mit feierlich allegorisch-diktaktischen Gestalten, Zwischenspielen, Balletten, Chören, Arien, Illuminationen und Feuerwerken, das waren ungefähr die Ingredienzien dieser Velthenschen Hauptaction.

Die Gattung war durchaus nicht neu, wir haben sie ja, von den Mysterien und Bürgerspielen an, bis zu den Jesuitenspielen wachsen und in Stücken wie Cormartens Polyeuct sich fast vollenden gesehen — wenigstens nach der ernsten Seite hin; Velthen trieb sie nur, so weit die Schauspielkunst es vermochte, auf die Spitze.

Das neue Element, das er hinzufügte, war die ausgedehnte Improvisation.

Alle theatergeschichtlichen Stimmen sprechen ihren Tadel gegen Velthen aus, daß er diesem verderblichen Gebrauche alle Schranken genommen; man sollte aber bedenken, daß er nicht anders konnte, ja daß er im Grunde nur eine Naturnothwendigkeit seiner Kunstepoche erfüllte.

Abgesehen davon, daß der Schauspielkunst — im Stich gelassen von den Dichtern — gar nichts weiter

übrig blieb, als sich selbst zu helfen, wie sie eben konnte, so drängte die phantastische Willkür der mittelalterlichen Dramatik sich mit der Improvisation zu vollenden.

Nun war nichts mehr übrig im Bereiche des Erdenklichen. Mit dem Reize der augenblicklich erfundenen Rede war das Arsenal der theatralischen Wirkungen ausgeleert. Die Schauspielkunst war auf dem Gipfel der Vergeudung ihrer Kunstmittel angelangt, jenseits dessen der Abgrund schmachvoller Verarmung liegt.

Und dahin mußte es kommen in einer Kunst, die nur auf Sättigung der Phantasie ausging und welcher der innere Schwerpunkt, das Maaß der einfach menschlichen Wahrheit noch fehlte. Velthen erfüllte die traurige Mission: das Geschick der mittelalterlichen Schauspielkunst zu vollenden.

Natürlich konnte er es nicht wagen, diese Gattung auf die Bahn zu bringen, wenn sie nicht von ausgezeichneten schauspielerischen Fähigkeiten in seiner Truppe unterstützt worden wäre, und es ist kein Zweifel, daß wir in den Jahren, da die Velthensche Gesellschaft diesen kühnen Anlauf zur poetischen Selbsthülfe nahm, eine kurze, aber glanzvolle Epoche schauspielerischer Kraftgenies vor uns haben. Sie hat den bekannten Ausspruch: Deutschland habe früher Schauspieler als Schauspieldichter gehabt, glänzend begründet; ja wir haben diese kühne Einführung der Improvisation als einen offenbar ernsthaft gemeinten Versuch zu betrachten: die Schauspielkunst

gänzlich aus der Abhängigkeit vom Dichter zu emanzipiren.

Wohl fünfzehn Jahre lang wanderte Velthen mit seiner Truppe umher und erwarb die größte Achtung und Popularität. In Nürnberg und Breslau wurde die berühmte Bande, bei ihrer Ankunft am Weichbilde der Stadt, von einer Deputation des Rathes begrüßt und stattlich bewirthet. Diese Höflichkeit wurde dann durch eine Benefizvorstellung, der sogenannten Rathscomödie, erwidert, bei welcher der Magistrat in Corpore erschien, die vornehmsten Plätze, d. h. die auf der Bühne selbst zu beiden Seiten des Prosceniums, einnahm*) und sich durch ein solennes musikalisches Festspiel (Serenada) „für die erwiesene hohe Gunst und Gnade" feiern ließ.

Auch in Hamburg führte späterhin Velthen die Rathscomödie ein und der Senat beschenkte die Gesellschaft jedesmal bei ihrem Abschiede.

Aber bei alledem war nichts natürlicher, als daß es sich je länger je mehr herausstellen mußte, durch welch

*) Dieser für die Darstellung äußerst störende Gebrauch erhielt sich theilweis noch bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. In Paris setzte erst Voltaire seine Abschaffung bei der zweiten Aufführung seiner Semiramis durch. Des Ninus Geist vertrieb die haute volée von ihren fauteuils. An seiner Erscheinung erwies sich die Unverträglichkeit der scenischen Täuschung mit jener herkömmlichen Einrichtung vollständig.

ein gewagtes Spiel dieser Aufschwung der Popularität gewonnen war. Auf dem schwindelnden Nachtwandlerwege, den die Schauspielkunst in der Improvisation, und gar der ernsten Rollen, unternommen hatte, konnte sie selbst bei den ausgesuchtesten Talenten nicht ausdauern.

Hören wir was Riccoboni, der bei der Stegreifcomödie aufgewachsen war, von der Improvisation sagt.

„Die extemporirte Comödie setzt sinnreiche Schauspieler voraus, welche an Talent einander fast gleich sein müssen, denn das Spiel des besten Acteurs hängt zugleich von dem Spiele desjenigen ab, mit dem er redet. Kommt er mit Einem zusammen, der nicht sogleich den rechten Punkt, wann er antworten muß, zu treffen weiß, oder ihn zu unrechter Zeit unterbricht, so wird seine Rede matt werden und den Gedanken wird die nöthige Lebhaftigkeit fehlen. Wenn der Comödiant keine lebhafte und fruchtbare Einbildungskraft besitzt, wenn er sich nicht mit aller Lebhaftigkeit auszudrücken weiß, wenn er nicht alle Annehmlichkeiten der Sprache in seiner Gewalt hat, nicht mit allen nöthigen Kenntnissen versehen ist, welche die verschiedenen Stellungen seiner Rolle erfordern können, so wird er es nie zu etwas bringen. Was für eine Erziehung wird nicht erfordert, um einen solchen Schauspieler zu bilden! Die Seltenheit des Zusammentreffens von so viel Talent und Bildung als die extemporirte Comödie erfordert, ist die Ursach, daß diese oft so schlecht ausfällt.“

Riccoboni macht ferner auf die großen Uebelstände aufmerksam, welche aus dem Gebrauch der allgemeinen Phrasen, der erlernten Einschiebsel *), denen wir schon in den englischen Comödien und Tragödien begegnet sind, und zu denen mittelmäßige Schauspieler nothwendig ihre Zuflucht nehmen müssen, hervorgehen, indem, je besser diese eingelegten Stellen der Rede sind, desto schlechter und armseliger dagegen dann die Improvisation erscheinen muß, von welcher der Schauspieler gleichwohl im Zusammenspiel nicht zu entbinden ist. Riccoboni fügt hinzu, daß er diesen Fehler der störenden Ungleichheit vierzig Jahre lang bei den besten italienischen Gesellschaften herrschend gefunden habe.

War dies nun schon ein unvermeidliches Uebel bei der komischen, offenbar leichteren Gattung der Improvisation und bei einer dafür von Natur so begabten Nation, wie die italienische ist, um wie viel störender mußte es bei deutschen Schauspielern hervortreten, und gar im pathetischen Drama!

Trotz des Talentes und der Kenntnisse, welche in Velthens Genossenschaft vorhanden gewesen sein mögen, trotz der moralischen Kraft, womit der Führer sie zu immer neuen Anstrengungen gespornt, mußte auch bei diesen

---

*) robbe generiche heißen sie bei den italienischen Stegreifspielern.

Schauspielern die Bravour des Extemporirens bald erlahmen.

Nun suchte man sich Aushülfsphrasen aus den besten Dichtern der Zeit zu sammeln. Die Monologen besonders, auf die man sehr viel hielt, weil sie freie Tummelplätze für die Improvisation darboten, wurden zuerst wieder von den Darstellern aufgeschrieben, mit den schönsten Floskeln und Tiraden ausstaffirt und auswendig gelernt. Rhetorische Brocken des Gryphius und Lohenstein, auch was die ausländische Literatur bot, mußte der Improvisation unter die Arme greifen, und man kann denken, welch ein geschmackloses Durcheinander daraus entstehen, und wie sich die kahlen Verlegenheitsaushülfen untergeordneter Extemporanten daneben ausnehmen mußten.

Machten diese Uebelstände sich schon bei Velthens Truppe bemerkbar, um wie viel schreiender müssen sie sich bei den Banden geäußert haben, die aus dem Troß von mittelmäßigen und gemeinen Naturen bestanden, und sich jetzt über eine Kunstgattung hermachten, welche nur durch das Zusammentreffen der seltensten Befähigungen zu balanciren ist!

Da trat an die Stelle genialer Kühnheit, die im bombastischen Pathos doch immer noch von Ueberkraft der Leidenschaft und Begeisterung zeugte, die rohe Impertinenz aberwitzig pomphafter Tiraden; ein Galimathias, dessen unverschämter Unsinn die blöde Menge

reilich verblüffte und darum vollkommen zufrieden stellte, ein besseres Publikum aber verscheuchte.

Natürlich sprang hierbei die Darstelluugsweise ebenfalls aus allen Geleisen, und es war vorauszusehen, daß die Schauspielkunst den wilden Rausch der Selbständigkeit, in dem sie sich studentisch austobte, bald durch den kläglichen Katzenjammer einer armseligen Ernüchterung büßen werde.

Ein solche Wendung der Dinge mußten auf Velthen einen tiefen Eindruck hervorbringen. Dem Unheile, das er mit der freigegebenen Improvisation über seine Kunst hereingerufen, wieder zu wehren, mußte seine angelegentlichste Sorge sein. Daß dies nur durch ein Zurücklenken in die Schranke regelmäßiger Dramen, auf die Bahn wahrheitsgemäßer Menschendarstellung geschehen könne, war außer Zweifel, wie aber sollte das im Wirrwarr des Wanderlebens, der gierigen Schaulust der Menge gegenüber, gelingen?

Mit welcher Freude mag Velthen daher die Aussicht begrüßt haben: unter dem Schutze seines Churfürsten, in gesicherter Lage, einem auserlesenen Publikum gegenüber, — das er, ebenso wie seine Kunstgenossenschaft, allmälig erziehen konnte — der Schauspielkunst wieder sichere Grundlagen gewinnen zu können.

Joh. Georgs II. Tod und die übliche lange Trauerzeit hatten die Hof-Comödie und damit die Bestallungen der Comödianten aufgehoben. Erst als die Hofergötz-

lichkeiten von Neuem begannen, fanden sich die Schauspiele und die Schauspieler wieder ein und Letztere erhielten auch theilweise erneute Bestallungen.*) Johann Georg III. wandte dem Theater noch mehr Interesse als seine Vorgänger zu. Als Velthen nun nach Sachsen zurückkehrte, 1684 auf dem Churfürstlichen sogenannten Taubischen

*) Eine Supplik von vieren derselben mag hier als Beitrag zur Schilderung der damaligen Zustände Platz finden. Sie ist an den Oberhofmarschall von Haugwitz gerichtet, und lautet: „Hochwohlgeborener Herr, Herr! Gnädiger Herr! Ew. Excellenz ist gnädig bekannt, wie in Sr. Churfürstlichen Durchlaucht zu Sachsen gnädigst angeordneten Comödien seither Neuen Jahres, wir endesgesetzte unsere unterthänigste Obedienz allermöglichst erwiesen, auch Zuversichtlichster Hoffnung gelebet: dießfalls gnädigste Bestallung, unterthänigst gebethenermaaßen zu erhalten; umb ein undt anderer hoher vorgefallener Nothwendigkeiten aber solches auff besondre Zeit differirt worden. Dennoch aber Ew. Excellenz aus hochangeborener Generosität einige Specification unsrer, die wir außer Bestallung, (laut des Hoff-Bettmeisters gegebenen Berichts) gnädig verlanget, die wir hiermit in völligem Gehorsam abstatten undt Höchstermeldte Ew. Excellenz ganz unterthänig imploriren undt bitten, nach Dero hohen selbsteigenen gnädigen Belieben eine gnädige Ergötzlichkeit uns, wegen sehr dürfftigen Vermögens (bis zu gnädigst würklicher undt künfftiger Bestallung) genießen undt reichen zu lassen. Vor welche hohe undt große Gnade mit verbundensten Gehorsam undt allermöglichster Dankbarkeit leben undt sterben.

Ew. Exellenz unterthänige gehorsame Christian Sander, Johann Christoph Dorsch, Christoph Zeurisch, Johann Adam Scholtz.

Garten vor dem Pirnaischen Thore, an zwei Nachmittagen den ersten und andren Theil des Trappolino aufführte, so kam endlich der Entschluß zur Ausführung: durch Velthens Anstellung der deutschen Cömödie eine neue und vollständige Organisation zu geben.

Dies geschah im Herbst des Jahres 1685 und bewirkte die **Errichtung des ersten deutschen Hoftheaters** fast ganz nach den Normen unsrer Tage.*)

Das Comödienhaus, mit Decorationen und Maschinerie ausgestattet, war vorhanden, Musiker und Sänger der Kapelle hatten schon die frühern Opernaufführungen bewerkstelligt, vier der schon früher bestallten Comödianten wurden Velthen und einer Elite seiner Truppe zugesellt, eine Churfürstliche Theatergarderobe mit allem Zubehör angelegt.**)

Um die bisherigen Directoren der Hofcomödien:

---

*) Man pflegte bisher die ersten Hoftheater um 70 Jahre später anzunehmen.

**) Ein Inspektor über die Comoedien-Kleidung, namens Schilling, sammt einem Inventions-Schneider, namens Zinke wurden angestellt. Die Rechnungen „über seidne und andere Wahren zu romanischen und türkischen Kleydern" liegen mir vor, und bemerkenswerth ist es immerhin, daß die Stickerei derselben meistens ebensoviel, oft mehr als die Stoffe kostete. Vier türkische Anzüge z. B., bei denen auch der Schneiderlohn berechnet ist, kosteten 314 Thlr. 17 Gr. 9 Pf. Bei dem Werthe, den das Geld zu jener Zeit hatte, ein bedeutender Preis. Bald darauf wurde

Starke und Riese nicht zurückzusetzen, mußte Velthen die Leitung mit ihnen theilen; daß er demungeachtet die Seele der Direction gewesen, leidet keinen Zweifel.

Ueber den Personalbestand und die Gehaltverhältnisse dieser „neuen Bande Churfürstlicher Comödianten" geben uns einige Besoldungsquittungen, welche ein glücklicher Zufall erhalten hat, erwünschte Auskunft.

Die drei Directoren bekamen Jeder jährlich 200 Thlr., den höchsten Gehalt. Velthens Frau ebensoviel, deren Schwester 100 Thlr. Paceli 200 Thlr., Gottfried Salzsieder, Christian Janezschky und Reinhard Richter jeder 150 Thlr., Balthasar Brambacher und seine Frau jedes 100 Thlr., ebenso Dorsch und die, erst 1686 angestellte Sara von Borberg.

Das ergiebt einen jährlichen Gagenetat von 1950 Thlr. für die deutsche Comödie.

Verhältnißmäßig war diese Bezahlung gering, denn ein erster Sänger der Capelle erhielt doppelt und dreifach so viel, ja als 1687 italienische Sänger und Sängerinnen angestellt wurden, stiegen einzelne Gehalte schon auf 1500 Thlr.

Das Auffallendste an diesem Personalverzeichnisse aber sind die aufgeführten Frauen.

---

auch der Peruguen=Macher Perlich als Theaterfriseur mit einer umständlichen Dienstinstruction bei 300 Thlr. Gehalt angestellt. — Wo diese Einrichtungen zuerst in der Geschichte auftreten, verdienen sie einige Aufmerksamkeit, so geringfügig sie an sich sind.

Bis dahin waren, wie wir wissen, bei allen Banden die Frauenrollen von Knaben gespielt worden. Die Oper hatte zwar schon längst die herrschende Sitte durchbrochen und Frauen auf die Bühne gebracht, weil man sich mit der unzureichenden Ausbildung der schnell wechselnden Sopranstimmen der Knaben nicht begnügen wollte; indessen waren die Frauen doch auch in der Oper noch nicht allgemein geduldet*), als Velthens Truppe diese kühne Neuerung schon nachahmte.

Sie war von tief eingreifender Wichtigkeit und es darf ihr ein großer Antheil an der Anziehungskraft, welche Velthens Aufführungen übten, zugeschrieben werden. Aber abgesehen von dem heftigen Verstoß gegen die Sitte, den das Theater damit beging, war mit Einführung der Frauen — so sehr die Darstellung auch an Wärme, Wahrheit und natürlicher Ausbildung gewinnen mußte, — doch für alle Zeiten der Geschmack und das Urtheil des männlichen, also des tonangebenden Publikums durch das geschlechtliche Interesse getrübt.

Welchen Einfluß Velthen auf seine Umgebungen ausgeübt haben muß, wie energisch und entschieden sein Wesen war, das zeigt ein Schreiben an den Churfürsten,

*) Noch am Hofe Kaiser Karls VI., im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, wo unter Metastasio's Leitung die Oper im höchsten Glanze stand, die Ausstattung einer einzigen Oper oft 60,000 Fl. kostete, durften die Frauenrollen nur von Castraten gesungen werden

von seiner Hand, worin er bei eingetretener Hoftrauer die ökonomischen Interessen der Gesellschaft vertrat, und wenn man den sklavisch unterwürfigen Ton, die verwickelte Formalität des damaligen Briefstyles damit vergleicht*), so setzt uns dies Schreiben durch seinen freien unumwundenen Ausdruck, seine gedrungene und präcise Fassung in Verwunderung. Es ist ein Beitrag zur Charakteristik Velthens und seiner Zeit. Es lautet:

„Durchlauchtigster Chur-Fürst,

Gnädigster Herr!

Es ist zwar nicht ohne, daß Ew. Churfürstl. Durchlaucht durch deren Ober-Hof-Maschall die Aufnehmung und Bestallung der Bande Comoedianten mit der ausdrücklichen Condition geschehen lassen, das zu der Zeith, wan Hohe Trauer einfället, wir unsere Besoldung nur zur Helffte bekommen sollen, darwider wir auch nichts einzuwenden haben.

Weil aber, gnädigster Herr, vor Eines (erstens) bei Hochseeligen Absterben dero Frau Mutter, Christmilden Andenkens schon die Helffte des Quartales Trinitatis ist verflossen gewesen, und ungeachtet alles angewandten Fleißes nicht allein zu Berlin und an denen Braunschweigischen Höfen wegen der daselbst gleichfalß eingefallenen Hohen Trauer unß alle Hoffnung benommen, sondern

*) Man halte den Brief der vier Schauspieler Seite 256 dagegen.

auch zu Breßlau und an andern Orthen in Schlesien, wegen des Türken=Krieges abgeschlagen worden, einige Comödien zu präsentiren, darbey wir doch schon in die 60 Rthlr. Reise=Kosten vergeblich anwenden müssen. Vors ander auch wir sehr weiten Weg werden zu reisen haben, ehe wir etwas verdienen können, und große Gefahr dabey, daß wir, wie uns Vormals begegnet, viel mehr darbey an Unkosten aufwenden, als verdienen möchten, das ganze Quantum aber, so an der Helffte des halben Quartahls Trinitatis abzuziehen währe, ungefähr 90 Rthlr. beträget:

Als gelanget an Ew. Churfürstl. Durchlaucht unser unterthänigstes Suchen und inständiges Bitten, Sie geruhen gnädigst die Verordnung zu thun und zu befehlen, damit uns das nunmehr zu Ende gehende Quartahl Trinitatis völlig aus der Churfürstl. Rent=Cammer vergnügt werden möchte.

Bey künftigen Quartalen, so lange Ew. Churfürstl. Durchlaucht unsere Unterthänigste würkliche Aufwartung nicht gnädigst verlangen, wollen wir gern und willig mit dem halben Quartal unß vergnügen lassen. Wegen Außzahlung des gantzen Quartaalß Trinitatis machen sich sichre und ungezweifelte Hoffnung

Ew. Churfürstl. Durchlaucht

unterthänigst gehorsamste Diener

Sämmtliche Bande der Churfürstlichen Comödianten.

Die Bitte wurde gewährt und die Bande erhielt Urlaub zu Wanderzügen bis zum Ablauf der langen Trauerzeit. In dieser Epoche besuchte sie Hamburg zum erstenmale; der Türkenkrieg trieb sie nach Westen zu, um einen, wie wir sehen, nicht so leicht zu erzielenden Erwerb zu suchen.

Erst im Herbste 1688 scheint die Truppe ihre Thätigkeit am Dresdner Hofe wiederbegonnen zu haben. Obschon nun auch die italienische Oper in Aufnahme kam, so verminderte sich das Interesse des Churfürsten für das deutsche Schauspiel keineswegs, ja im Carneval 1690 mußten die Comödianten dem Hofhalte nach Torgau folgen und fast täglich spielen, während nur einmal große italienische Oper und dreimal italienische Opern von Kindern gegeben wurden.

Diese Erfolge des deutschen Schauspiels kann man nur auf Rechnung des Eifers und der Einsicht stellen, womit Velthen die Reaction gegen die, von ihm selbst entfesselte, Improvisation betrieb.

Sorgfältig scheint er die Muße des sichern Aufenthaltes, der wenige übereilten Aufführungen benutzt zu haben, um seinem Repertoire immer mehr regelmäßig gearbeitete Stücke, besonders die von Moliere zu gewinnen. Er verbannte allmählig die ungeheuerlichen Stoffe, hielt sich mehr an die geordneteren Scenarien der italienischen und der spanischen Stücke.

Nun wurde auch wieder mehr Sorgsamkeit auf die

Ausführung der Hauptactionen gewandt, welche hier am Hofe schlechtweg Comödien hießen. Der Dialog wurde nach und nach wieder durch aufgeschriebene und memorirte Rollen sicher gestellt und das Stegreifspiel möglichst auf die Posse beschränkt. Häufiger aufgeführte Uebersetzungen beförderten diese Absicht und entsprachen zugleich dem Geschmack des Hofes.

An den Carnevalsvorstellungen 1690 in Torgau treten die Spuren dieser Reaction deutlich hervor. Wir finden unter ihnen von Molierescheń Stücken den bürgerlichen Edelmann, die Comödie von Mascarilius (l'étourdi) die glückselige Eyfersucht (le cocu imaginaire), der gezwungene Arzt, Don Juan oder des Don Pedro Todten-Gastmahl, die Männerschule und sogar le misanthrope unter dem Titel „der Verdrießliche." Das war schon ein Versuch in der haute comédie. „Der künstliche Lügner" war unfehlbar das italienische Stück, das auch Goldoni bearbeitet hat, „Printz Sigismund von Pohlen" Calderons „Leben ein Traum", „der schlimme Roderich" dem Cid von Corneille nachgebildet.*) Daneben sehen wir die alte Hauptaction noch vollständig vertreten in den Comödien „von dem großen Rechtsgelehrten Papiniano, vom Ritter St. Georg, von Genoveva, von dem

*) Es war eine Bearbeitung in freien Versen, welche Gottsched 25 Jahre später noch von der Hoffmannschen Truppe spielen sah.

Ulysse und der Penelope, von der Aspasia, von des Alexanders Liebeskrieg und von Wallenstein. Der allbeliebte Trappolino wird in beiden Theilen aufgeführt, Possenspiele wie „der verzauberte Pickelhäring, Graf Schornsteinfeger, die drei barmherzigen Schwestern, der Blasebalg, Cackerlacu, varietas delectat, der frantzösische Geist und die alte Kupplerin" versichern uns der Fortdauer der alten Schwänke.

So giebt dies Repertoir uns eine Andeutung von der Weise, in welcher Velthen die Schauspielkunst zu führen dachte.

Wie weit er es mit seinem Einlenken zu besonnener Vermittelung der Extreme hätte bringen, ob es ihm hätte gelingen können, die Fluth wieder zu dämmen, die er losgelassen, das muß unentschieden bleiben, der Schutz der Verhältnisse, dessen er dazu bedurfte, wurde ihm plötzlich entzogen.

Nach dem Tode Johann Georgs III. entließ der Hof zu Dresden sämmtliche deutsche Comödianten. Sie behielten nur ihren Titel und die Concession für das Land. Das Chursächsische Fürstenhaus gab auf geraume Zeit das Protectorat der deutschen Schauspielkunst, so wohlthätig es begonnen hatte, wieder auf.

Am 4. Februar 1692 schreibt „die sämmtliche Bande Comödianten", daß sie den Beschluß des Churfürsten mit höchster Gemüths-Alteration vernommen haben, und bittet nur, da sie seit dem Absterben des hochseligen

Churfürsten, also ein halb Jahr, aus eigenen Mitteln leben müssen, ihnen die rückständigen zwei Quartale zum Abschiede in Gnaden reichen zu lassen.

Den Wanderzügen auf ungewissen Erwerb, denen Velthen so abgeneigt geworden war, sah er sich wieder hingegeben und der Rivalität mit allen Gauklerbanden; an die Nothwendigkeit wieder gewiesen: die Schaulust des Pöbels zu reizen und zu fesseln. Bei Seite geschoben waren die Plane stiller Reformen, Moliere mußte wieder in den Hintergrung des Repertoirs, das allmählige Gedeihen der charakteristischen Wahrheit war gehemmt, es galt jetzt wieder träge, derbe Nerven zu erschüttern. Das Gewaltsame, Ueberraschende, das Packende und Seltsame war wieder Zielpunkt des dramatischen Effektes, der bescheidene Humor mußte wieder der groben Possenreißerei Platz machen.

In Hamburg, wo Velthen das Publikum ganz berauscht von der Herrlichkeit der Oper traf, mußten die äußersten Anstrengungen versucht werden, die Theilnahme des Publikums zu gewinnen. Nun blieb nichts übrig als die Buntheit der populären Hauptaction aufs Höchste zu treiben, durch immer reichere musikalische Zuthat, durch Ueberbietung aller Mittel der Oper die Spitze zu bieten; selbst den Titel der Stücke marktschreierisch aufzustutzen, — Haupt- und Staatsaction hieß er fortan — und alles das war vergebens.

Der Culminationspunkt der Ueberladung war erreicht, die Aussicht auf rettungslosen Verfall lag offen da.

Hier bricht mit dem Geschicke der mittelalterlichen Schauspielkunst auch Velthens eigenes zusammen. Das Jahr, in dem die Truppe Dresden verlassen, war noch nicht zu Ende, als er in Hamburg aufs Krankenlager sank. Und so genau sollte sein Schicksal mit dem seiner Kunst Schritt halten, daß er auch das erste Ziel der geistlichen Angriffe wurde, welche die Verwilderung der Schaubühne zu dieser Zeit hervorrief.

Dem Manne, der seinem Stande bei Magistraten und Fürsten die letzten Ehren errungen hätte, verweigerte der Geistliche auf dem Krankenlager das Nachtmahl, da er nicht zuvor seinen Beruf abschwören wollte. Zum Glück war der Pastor auf dem Hamburger Berge, den Velthen rufen ließ, milder gesinnt, und des Kranken Verlangen nach den Tröstungen des Sacramentes blieb wenigstens nicht unerfüllt.

Bald nach diesen Vorgängen ist Velthen gestorben. Bestimmt ermittelt ist weder das Jahr noch der Ort seines Todes; gewiß aber ist es, daß dieser in den ersten neunziger Jahren erfolgt sein muß; er hat das Scheitern der Hoffnungen und Plane für seine Kunst nicht lange überlebt.*)

*) Die Herausgabe der von Velthen veranstalteten Uebersetzung des Moliere geschah im Jahre 1694 von seiner Truppe, aller Wahrscheinlichkeit nach also nach seinem Tode, bis wohin

Magister Velthen ist der tragische Held in der Vorgeschichte unsrer Kunst. Er vermaß sich, die letzten Kräfte der mittelalterlichen Kunst bis zum Fieberparoxismus aufzuregen; er wollte ihr erneutes Leben gewinnen. Es war umsonst, er hatte die Zerstörung nur beschleunigt. Die wilden Geister, die er hineingerufen, konnte er nicht wieder bannen, und unter den ersten fallenden Trümmern des Hauses, das er stützen wollte, wurde er begraben.

---

die Stücke vor Veröffentlichung gehütet und nur zum Vortheil der Gesellschaft benutzt worden waren. Nach seinem Tode verließen mehrere Mitglieder, welche Antheil an den Uebersetzungen haben mochten, die Bande, und so entstand die Nothwendigkeit den Werth der Stücke durch den Druck theilbar zu machen. Als der Churfürst von Sachsen 1696 König von Polen wurde, dehnte man das Sächsische Comödiantenprivilegium auch auf das Königreich aus; dies geschah zu Gunsten von Velthens Wittwe. Ueber die Mitte der neunziger Jahre hat Velthen also keinesfalls gelebt.

VI.

Die Oper.

Der Untergang des mittelalterlichen Drama's, in seinem ganzen Umfange, vollendet sich erst mit der alten Oper, aus deren kurzer Geschichte sich auch der vorliegende Wendepunkt in der Geschichte der Schauspielkunst in vieler Hinsicht erklärt.

Die Oper, diese für alle Zeiten gefährlichste Nebenbuhlerin der Schauspielkunst, die alle Kunstmitel des Schauspiels besitzt, sie aber noch mit der unmittelbar zwingenden Gewalt der Musik durchdringt und, dem großen Publikum gegenüber, in dem unberechnenbaren Vortheile ist: weniger den Geist, als die Empfindung, die mühelose Empfänglichkeit in Anspruch zu nehmen, die Oper war es, deren riesenhaft schnelles Erwachsen, deren siegreiche Verbreitung das Gedeihen des Schauspiels auf dem betretenen Wege eigentlich unmöglich machte.

Das ganze Drama bewegte sich noch auf dem Gebiete einer phantastischen Willkür, natürlich mußte auf diesem die Oper den Sieg behaupten.

Daß die Oper eigentlich nur ein nothwendiges Resultat des fortwachsenden mittelalterlichen Drama's war, ist aus dem Hergange der Geschichte beim oberflächlichsten Blicke zu erkennen.

Vom ersten Anfange des geistlichen Drama's an, war die Musik ein wesentlicher Bestandtheil desselben und ging, wie wir gesehen haben, in die weltlichen Spiele über. Als Augustin Beccario 1550 in Italien das Schäferspiel mit Chören einführte, Tasso's „Amintas" und Guarini's „treuer Schäfer" dieser Gattung so große Beliebtheit erwarben und dem lyrischen Ausdrucke damit auf der Bühne Raum schafften, da war der Schritt, den 1596 eine musikalisch gelehrte Gesellschaft in Florenz mit Hervorbringung einer vollständigen Oper machte, nicht so groß, als man ihn ausgab.

Der Sänger Caccini hatte lebhafte Anregung dazu gegeben, Ottavio Rinuccini das Gedicht „Daphne" dazu geliefert, Jacopo Peri die Musik componirt und bei der Aufführung, im Hause des Herrn Corsi, selbst den Apollo gesungen.*)

---

*) Riccoboni giebt an, daß die erste Oper eigentlich schon 1574 im Dogenpalaste von Venedig zu Ehren Heinrichs III. von

Auch das Recitativ, von dessen Erfindung Peri so großes Aufhebens machte und die Ehre desselben gegen die Ansprüche des Emilio del Cavaliero behauptete, war doch im Grunde gar nichts Neues. Die Art, wie der lateinische Text in den Mysterien, ähnlich den Kirchenritualien, gesungen wurde, war ja nichts Anderes als Recitativ.

So drängte nicht nur die musikalische Neigung des mittelalterlichen Drama's, nein Alles, was sich in dramatischer und theatralischer Gestalt geäußert hatte, zur Oper. Der symbolische Tiefsinn der Mysterien, die phantastische Moralität, das lyrische Schäferspiel, das monotone Singetspiel, der Decorations- und Maschinenzauber, dazu der Pomp der Hofaufzüge, Ballette, Wirthschaften, Prozession, Alles hatte Raum in der Oper, Nichts konnte für diese Gattung zu bunt und abentheuerlich sein, und so ist sie als der Gipfel aller dramatischen Bestrebungen des ganzen Mittelalters zu betrachten.

Daß der Stifter der gelehrten Dichterschulen, daß Martin Opitz es war, der die italienische Oper zuerst durch seine Uebersetzung der Daphne in Deutschland einführte, ist uns bekannt. Sie hatte antike Formen, außer den Chören der Hirten, welche zur Handlung

---

Frankreich, bei seiner Rückkehr aus Polen, aufgeführt worden sei, vermuthlich hatte sie aber noch nicht völlig so entwickelte Formen.

gehören, noch betrachtende, welche die Zwischenacte füllten. Man nannte sie nach holländischem Vorbilde Reihen*). Diese erste Oper wurde mit Musik des in Italien gebildeten Dresdner Kapellmeisters Schütz 1627 am Hofe des Churfürsten Johann Georg I. zur Vermählungsfeier des Landgrafen Georg von Hessen mit Sophia Eleonore von Sachsen in Torgau aufgeführt**).

Mit welcher Begierde stürzte nun Alles über die neue, fremdländische Gattung her! Wie drängten sich alle geistigen und materiellen Kräfte sie zu verherrlichen, die schnell das erklärte Schooßkind der Höfe wurde, bald eine wetteifernde Beschützung in den reichen Städten erfuhr. Um das Jahr 1700 kamen nach Gottscheds Zählung auf ein Schauspielgedicht schon zehn bis zwölf für die Oper. Die Musiker drängten sich nach Italien, um dort die Operncomposition zu studiren. An den Höfen von Wien, Dresden, München, Berlin wurden ungeheure Summen auf die Oper verwendet, die kleineren Höfe überboten ihre Kräfte, ihnen nachzueifern. An den Aufzügen und Balletten, welche mit diesen Hofopern verbunden waren, nahm der Adel, nahmen fürstliche Personen sogar Theil.

---

*) Reigen, an die tanzenden Chöre des attischen Theaters erinnernd.

**) Bei diesen Festlichkeiten fanden übrigens auch Vorstellungen von Tragödien und Comödien statt.

Und die Städte blieben nicht zurück. In Nürnberg begann man 1667 den Bau eines Opernhauses, der indeß mehrfach unterbrochen wurde. In Hamburg wurde 1678 das Opernhaus vollendet. In Leipzig ein nur beschränktes im Brühl von Kapellmeister Strungk 1693 mit einer aus dem italienischen übersetzten „Alceste" mit Musik von Paul Thiemich eröffnet. Das in Nürnberg 1687 mit einer Originaloper „Arminius", in demselben Jahre das in Augsburg.*)

Die Oper war es, welche der dramatischen Kunst die ersten würdigen Tempel verschaffte, deren Einrichtungen nach italienischen Vorbildern hergestellt, mit Vorhang, Decorationsgardinen und Coulissen, Ober- und Untermaschinerie die Beschaffenheit unsrer heutigen Bühne bestimmt hat.

Feind rühmt von dem Hamburger Operntheater: es könne „die Seitenscenen 39mal, die Mittelvorstellungen wohl etliche 100mal verändern". Er preist auch die Schönheit der Operntheater in Hannover und Braunschweig. In Wolfenbüttel, Weißenfels, Koburg, Altenburg, Breslau u. s. w. entstanden deren ebenfalls.

*) In Italien war die erste öffentliche Oper zu Venedig im Carneval 1637 (Andromache) aufgeführt worden. Nach Frankreich wurde eine italienische Oper 1645 mit Musikern und Bauleuten vom Cardinal Mazarin berufen und das Theater im petit Bourbon in Paris eingerichtet.

So erlangte diese ältere deutsche Oper in den letzten Decennien des siebzehnten Jahrhunderts — gerade zur Zeit, da Velthens Gesellschaft für die Schauspielkunst stritt — eine glanzvolle Berühmtheit, die bis in das achtzehnte Jahrhundert fortdauerte und deutsche Operngesellschaften in Kopenhagen und Stockholm willkommen machte.

In Hamburg war es, wo die Cultur der Oper auf die bedeutungsvollste Höhe getrieben wurde, wo Poeten wie Postel, Bressand, Hunold, König und Feind, Componisten wie Theil, Kayser, Teleman, Hasse, Händel, Graun wetteifernd dafür steuerten und daher ihr Leben und Schicksal am frappantesten hervortritt.

Der vielgereiste Rechtsgelehrte Gerhard Schott hatte den Bau des Opernhauses bewerkstelligt, es wurde 1678 mit einer Originaloper eröffnet, die der kaiserlich gekrönte Poet Richter gedichtet, Capellmeister Theil componirt hatte. Sie hieß: „Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch“, und es ist von großer Wichtigkeit darin wahrzunehmen, daß die Oper sich ganz und gar an Form und Wesen des Mysteriums heftete und es zu einer abermaligen Wiedergeburt zu bringen suchte.

Die dreistöckige Mysterienbühne, welche — wie wir aus Rist's historischen Moralitäten wissen, — nie ganz außer Gebrauch gekommen war, wurde hier wieder vollständig angewendet, nur mit dem Unterschiede,

daß die obere Abtheilung, der Himmel, beweglich war und auf- und abwärts schweben konnte. Auch wurde nicht durch die ganze Oper die Emporbühne benutzt, die Scene verändert sich vielfach, und wir sehen uns von der Dürftigkeit der volksmäßigen Wanderbühne auf einmal in den raffinirten Prunk des Maschinen- und Decorationswesens versetzt.

So stellt im Vorspiele die Bühne das Chaos vor, die vier Elemente erscheinen und zertheilen es. In der ersten Handlnng stößt ein in der Luft schwebender Engel den Lucifer und seine Mitteufel in den Abgrund, Gott Vater schwebt mit der „großen Machina“ im Chor der Engel nieder und beginnt den Adam zu schaffen. Leider hat der Dichter nicht angegeben: wie der Darsteller das anzufangen habe. — Adam erscheint und singt:

„Himmel! Erde! Thiere! Meer!
„Ja des großen Gottes Heer!
„was bekomm ich ins Gesicht?
„leb ich, oder leb ich nicht?

Jehova

„So lebe denn du Bild nach unserm Willen,
„Du Muster aller Tugend,
„Du Greis bei früher Jugend.“

So erinnert der Fortgang der Handlung unausgesetzt an die ältesten Mysterien*) Lucifer ruft seine Teufel

---

*) Siehe Seite 61.

zusammen, die sich gegenseitig mit monsieur anreden, und sendet Sodin, den Teufel der Heimlichkeiten, in Schlangengestalt auf die Erde, die Eva zu verführen, welche dem zagenden Adam in folgendem Duett die verbotene Frucht empfiehlt:

Eva

„Iß nur, mein Herzchen, sie schadet dir nicht,
„iß nur, sie stärket das blöde Gesicht,
„glaube, sie wird uns noch geben
„ein himmlisches Leben.

Adam (nachdem er gekostet)

„Der Schmack ist gut, und mein! wer brachte
„mein Kind dazu, daß sie sich machte
„an diesen edlen Baum?

Eva

Die Schlange.

Adam

Ach! ach! mir wird so bange! u. s. w.

In dieser modernisirten Weise der alten geistlichen Spiele geht diese Eröffnungsoper fort. Eingemischte Teufels- und Engelschöre, allegorische und symbolische Figuren fehlen ihr so wenig als der Heiland, welcher die gefallenen Menschen in den Schoß der Gnade führt. An diese Oper reihten sich noch viele andre gleicher Gattung. Michal und David, Esther, die mackabäische Mutter, Salomon, Nebukadnezar u. s. w. In Christi Geburt

erschienen 1681 außer den Personen der h. Geschichte auch Apollo, seine Priester und die Pythia, welche den Sturz der alten Götter auf das verzweiflungsvollste beklagten.

Leider besaß keiner der Dichter, welche für die Oper schrieben, Genie genug die volksthümlichen Elemente zur Schönheit zu entwickeln. Die Besten unter ihnen glaubten auch auf diesem Gebiete das Beste zu thun, wenn sie der phantastischen Buntheit die gelehrte Regelrichtigkeit fremdländischer Muster entgegenstellten.

Es wurden zwar in dieser Richtung einige schöne Erfolge erobert. Kaysers*) Compositionen der Iphigenia, Klytemnestra und des Salomo erregten das Entzücken der Kenner. Aber das große Publikum bestand auf sein lebhafter bewegtes, possenhaft und grauenvolles, wunderbar und abentheuerliches Volksdrama, und da es zu veredeln kein Dichtergenie in Deutschland erstand, die raffinirte Schaulust der Höfe aber das große Publikum ansteckte und nun immer neue Ballette, immer buntere Decorationen und unsinnigere Gaukelei gefordert wurden, so vollendete sich in dieser Opernperiode die Entartung des tiefsinnig phantastischen mittelalterlichen Drama's bis zur widrigsten Fratze.

---

*) Er hat weit über hundert Opern componirt, für jede erhielt er 50 Thaler.

Die Frucht, mit so lüsterner Treibhaushitze zur Reife gebracht, faulte, kaum gebrochen, schon in der Hand.

Nun gab es heilige, geistliche, geschichtliche, mythologische, heroische, schäferliche und komische Opern, aber unter den letzteren welche über „die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens, die Hamburger Schlachtzeit," in welchen der Chor der Wurstmacherinnen figurirte und verbuhlte Weiber so anstößige Arien sangen, daß der Rath von Hamburg die Anschlagszettel der zweiten Vorstellung abreißen ließ und die Oper verbot. Auch „die Kunst zu schmarotzen" und „fröhlicher Brüder Sauflust" stand zuletzt auf dem Hamburger Repertoir neben der „blutigen Schaubühne des für unsre Sünden gemarterten und gekreuzigten Jesu." Und wie weit entfernt diese Operndichtungen waren, die heilige Geschichte in würdigerer Weise zu behandeln, sehen wir z. B. an einer Oper des am sächsischen Hofe sehr beliebten Dedekind: „der sterbende Jesus". Die Kreuzigung wird darin immer noch mit aller Umständlichkeit vorgenommen. Als Judas sich erhenkt, singt Satan das Echo seiner letzten Worte — die Echo's, die wir schon bei den englischen Comödianten angetroffen haben, sind einer der beliebtesten Operneffecte geblieben. — und als endlich Judas, am Stricke hängend*), gar zerplatzte, rafft Satan seine Eingeweide in einen Korb zusammen und singt eine Arie dazu.

*) Dies Motiv kommt schon in einem alten Spiele vom

Bis zum Tode Gerhard Schotts 1702 war dem Unfuge noch gewehrt worden, jetzt aber wandte sich Postel überdrüssig von der Operndichtung ab, Hunold gar mit erklärter Reue über das Aergerniß, das er gefördert, denn die Verderbniß war unaufhaltsam hereingebrochen.

Einzelne Erscheinungen, Compositionen von Hasse, Graun, Händel*), konnten den allgemeinen Zustand nicht verändern. Wie die Schauspielkunst in der Haupt- und Staatsaction sich selbst überboten, um der Oper die Spitze zu bieten, so erschöpfte sich nun endlich die Oper selbst in Ueberspannung und Vergeudung ihrer theatralischen Mittel, und den Prunk der Hofopern oder gar der kaiserlichen Jesuitenspiele erreichte sie doch nicht. Engel und Teufel, Drachen und Schlangen, der geöffnete Himmel und die Hölle voll prasselnder Feuerwerke, ganze Schlachten mit Kanonendonner, unabläßiger Decorationswechsel, überraschende Verwandlungen und Illuminationen gingen auf Blendung und Betäubung des Publikums aus; ein Reiz, der sich täglich abnutzte und also täglich wieder gesteigert werden mußte. Als die Menschen in ver-

---

Leiden und der Auferstehung Christi von Johann Michael vor. Die geängstete Seele des Judas kann nicht zum Munde heraus, sprengt ihm daher den Bauch und wirft die Eingeweide mit heraus; ein warnendes Bild gegen alle Verrätherei.

*) Händels erste Oper „Almira" fand 1705 so viel Beifall, daß sie dreißig Abende nach einander gegeben werden mußte.

schwenderischen Costümen, die Massen der Statisten und Tänzer nicht mehr wirkten, rief man die Thierwelt zu Hülfe. Pferde, Esel und Kameele kamen auf die Bühne, das Brüllen und Brummen von Ungeheuern und wilden Thieren wurde zu musikalischen Effecten benutzt. In Hunolds Nebukadnezar erschien der Held der Oper als wildes Thier mit Adlersklauen in Gesellschaft vieler anderer wilder Bestien. Und als nun Staunen, Grauen und Ueberraschung des Publikums endlich auch abgestumpft waren, warf die Oper sich dem Possenhaften ganz in die Arme und warb bei der komischen Schauspielkunst Succurs.

Schon seit 1686 hatte man angefangen in den komischen Opern, statt des Recitativs, gesprochenen Dialog einzuführen, so war also der Uebertritt der komischen Schauspieler in die Oper erleichtert. Hans Wurst mußte nun in den ernsten Opern, wie in den Staatsactionen spuken, und alle Vorstellungen mußten zum Beschluß einen Pickelheringsschwank haben. Die alten Singetspiele, Buhlerschwänke und Singecomödien bekamen moderne Musik, und Hans Wurst in vielfachen Verkleidungen producirte sich, nachdem etwa „die kleinmüthige Selbstmörderin Lucrezia und die Staatsthorheit des Brutus", oder „Isaak und Rebecka oder die kluge Vorsichtigkeit, welche beim Heirathen zu beobachten" aufgeführt worden. Vor solchen lustigen Nachspielen wurde dann z. B. angekündigt: „daß Hans Wurst

fünf, in einer Person sich nicht wohl zusammen schickende Bedienungen, nämlich: eines Herrendieners, Nachtwächters, Bierruffers, Thorhüters und Kuhhirten zusammen verwalten werde". Das übrige Personal war: „Carsten Leberwurst, ein Richter; Rumpelsdorf und Steffen Rundhut, seine Beisitzer; Ursel Kuhschwanz, des Richters Base; Curt Flederwisch, ein Bauer; Keif-Anne, seine Frau; Lämmerfuß, der Schafmeister zu Rumpelsdorf." Wie es bei diesen Possen herging, können wir leicht aus dieser Ankündigung entnehmen. Zu den stehenden Lustigmachern wurden nun auch noch die Figuren eines Juden, Schornsteinfegers oder Schulfuchses hinzugefügt, es schien als sollte die Burleske durch die Oper die alte Mannichfaltigkeit ihrer Gestalten wieder gewinnen.

Aber noch ein Anziehungsmittel ganz andrer Art, eines, das die deutsche Bühne bis dahin gar nicht gekannt hatte, wurde ihr auch durch die Oper erworben, es war die Erscheinung der Frauen.*)

Wie schon gesagt, setzte das musikalische Bedürfniß diese Neuerung durch, bei dem das Theater seinen Vortheil merklich zog. Frauen und Mädchen in

*) Auf dem spanischen Theater sind Frauen am frühesten erschienen. Eine Verordnung Karls V. von 1534 gegen den Costümaufwand erwähnt der Schauspielerinnen ausdrücklich. Philipp II. verbot ihr Erscheinen auf der Bühne. Es durften

phantastisch reizender Tracht, bei zärtlichen Situationen leidenschaftliche Empfindungen im Gesange ausdrückend, das konnte seine Anziehungskraft nicht verläugnen. Leider wurde dies neue, bedenkliche Element gleich bei seiner Einführung mißbraucht. Der gierig überreizte Geist der Oper ließ sich nicht mit der, an und für sich schon so anziehenden Erscheinung der Frauen genügen, er mußte in seiner trunknen Uebersättigungswuth sogleich ihren Reiz erschöpfen. Die Sängerinnen kleideten sich, nach italienischen und französischen Vorbildern, so anstößig frei, erlaubten sich so unzüchtige Bewegungen, daß der Unwille der Sittenrichter wohl hervorgerufen werden mußte. Damit war denn der

---

nur Knaben wieder die Frauenrollen spielen, 1580 aber wurde von dieser Strenge schon wieder nachgelassen.

In London erschienen 1629, bei einer französischen Truppe, Frauen auf der Bühne, das Publikum warf sie aber mit Aepfeln und Eiern. Sie mußten weichen. 1635 brachten französische und spanische Schauspieler abermals Frauen mit, diesmal wurden sie geduldet. Die erste Engländerin, welche, 1656, die Bühne betrat, war Miß Coleman.

In Frankreich sind sogar schon in einem Mysterium zu Metz 1547 drei Frauen in den Rollen der Marien auf dem Theater erschienen. Die Chronik macht sie namhaft. Allgemeiner eingeführt wurden sie mit der Reform des Drama's und dem Eindringen der italienischen Comödie, in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts. Bei der königlichen Oper aber sie einzuführen kostete 1681 den Componisten Lully noch große Kämpfe.

Ausbruch der Angriffe der Geistlichen gegen das Theater, als einer unsittlichen Anstalt, erklärt.

Um den Bedürfnissen an Personal im Chor und Ballet zu genügen, mußte allerdings auch von Leuten zusammengerafft werden, was sich eben dazu hergab, und wenn man dadurch schon unter den Männern genug schlechte Vagabunden dulden mußte, so werden diese Frauenzimmer schwerlich dazu beigetragen haben, die öffentliche Meinung mit der anstößigen Neuerung auszusöhnen.

Unter den Sängerinnen wurden indessen viele mit Ruhm, manche mit Achtung genannt. Kaysers Frau und Töchter, die schöne Konradine*), die Schwestern Monjo und Scheller, Mariane Pircher, die Rischmüller und Scheber. Unter den Sängern zeichnete sich Matheson aus, der von 1705 an als Dichter, Componist und Historiograph der Oper nützte und als Legationssecretär und Musikdirector am Hamburger Dom starb. Ferner Magister Rauch, Hotter, Hager und der Castrat Campioli.

Der Einfluß dieser ersten Opernperiode speziell auf die Kunst der Darstellung konnte nur ein nachtheiliger sein. Von der höhern künstlerischen Bedeutung, welche die Oper mit Gluck und Mozart erhalten sollte, waren

*) 1708 nach Berlin als Hofsängerin berufen, heirathete sie 1711 den Grafen Gruzewsky.

hier nur dürftige Spuren vorhanden und sie wurden von der Fluth der derb sinnlichen Reizmittel verschlungen.

Die dramatische Declamation, welche durch einen edlen und natürlichen Gesangausdruck hätte können gefördert und zu bewußter Feststellung des rednerischen Vortrags benutzt werden, gerieth in die ärgste Verzerrung oder in totale Vergessenheit bei dieser Oper. Die italienische, überreich verzierte Gesangmanier, die Künstelei, die Sucht durch mechanische Geschicklichkeit oder durch grelle Schreieffecte das Publikum zu gewinnen, riß so sehr ein, daß ein wahrer Empfindungsausdruck nur selten zum Vorschein kam.

Dazu wurde nicht einmal die sprachliche Uebereinstimmung der dramatischen Handlung für nothwendig gehalten. Daß in den komischen Opern platt- und hochdeutsch durcheinander gesungen wurde, erklärte die Verschiedenheit der dramatischen Figuren, aber in den ernsten Opern sang man deutsche, italienische und französische Arien durcheinander, je nachdem sie aus fremden Opern eingelegt wurden, oder Sänger, wie Campioli, anfangs der deutschen Sprache nicht mächtig waren.

Außerdem waren alle Musikstücke — Arien und Duette, denn zum Terzett verstieg man sich in seltenen Fällen — nur lyrische Ergüsse, also auf einen förmlichen Stillstand der Handlung angelegt. Die Steigerung des dramatischen Lebens also, welche die moderne Oper unternimmt, wurde in dieser älteren noch

nicht im Entferntesten versucht. Der Operngesang unterschied sich vom Concertvortrage nur durch einige conventionelle Armbewegungen. Der Operist repräsentirte mehr die dramatische Person, als er sie spielte, die Schauspielkunst ging hier wieder auf das Figurantenwesen des Mysteriums zurück.

So innerlich hohl und äußerlich mit Allem überladen, was auf dem ganzen theatralischen Gebiete bis jetzt Anziehendes, Buntes, Seltsames, Wahres und Verkehrtes, Gutes und Verwerfliches erwachsen war, hatte der Zeitgeschmack die Oper als sein Idol erhoben. Was irgend im Vermögen der Zeit war, hatte man auf ihren Altar gehäuft, aber die wilde Glut dieses Rausches sollte die Gaben alle sammt dem Idol verzehren.

In dieser Selbstverbrennung richtete sich das ganze mittelalterliche Schauspielwesen hin. Die Asche staubte noch eine Weile umher, wir können kaum sagen, daß sie den Boden für neue Saaten gedüngt hätte.

Mit dem ersten Decennium des achtzehnten Jahrhunderts fing die deutsche Oper an zu verschwinden. Zuerst an den Höfen verdrängte sie die italienische Oper, bald auch in Städten, wie Hamburg, wo sie 1738 aufhörte. Während der funfzig Jahre, die sie dort bestanden, hatte sie die Hoffnungen von fünfzehn verschiedenen Unternehmern getäuscht.

Die deutschen Operngesellschaften hatten theilweise auch ihren Unterhalt von einer Stadt zur andern suchen

müssen, mit dem sinkenden Antheil im Publikum lösten sie sich theils in Schauspielertruppen, theils in die italienischen Hofopern auf.

Die letzte Spur dieser alten deutschen Oper verschwindet in Danzig mit der Aufführung der „Atalanta" im Jahr 1741.

VII.

Verfall der mittelalterlich dramatischen Kunst.

Der Untergang der mittelalterlichen Elemente im Schauspiel erfolgte naturgemäß gleichzeitig mit dem der Oper, aber er erfolgte nicht so anständig durch Aufhören und allmähliges Verschwinden. Die Schauspielkunst starb nicht, wie die Oper, sondern sie verkümmerte, verwilderte, mußte alle Stadien des Verfalles bis zu den bettelhaftesten und verächtlichsten Zuständen durchleben und alle die Ausschweifungen büßen, zu denen die Rivaliät mit der Oper, zu denen ihr Verlassensein von der Dichtkunst sie hingerissen hatte.

Bevor ich aber das Bild dieses Verfalles in den bunten Schicksalen der Wanderbühnen aufrolle, müssen wir die inneren Zustände der Kunst selbst beobachten.

Daß mit der ausgedehnten Improvisation die Verwilderung vollständig ausgebrochen war, wissen wir aus

Velthens Leben; ebenso, daß Gedicht und Darstellung dadurch in einem gemeinsamen Strudel fortgerissen wurden.

War die outrirte englisch-niederländische Manier der Grundtypus im Spiel der Studentencomödianten geblieben, waren die Leidenschaften mit dem überspanntesten wildesten Ausdrucke, mit den ausschweifendsten Gebehrden und mit wahrhaft haarsträubender Extase dargestellt worden, während daneben eine gewisse feierliche Vornehmheit in der Haltung der ruhigen Scenen achtungsvolle Scheu beim Publikum erhielt, so artete nun das Pathos der gewöhnlichen Extemporanten in hohle Raserei, in wildes Gebrüll, Kreischen und Zähneknirschen, in bedeutungslose, lüftezersägende Armschwenkungen und Gliederverrenkungen aus. Ja alle diese Verzerrungen wurden um so ärger, je öfter sie Improvisationsverlegenheiten verstecken oder der Prätension unsinniger Phrasen entsprechen mußten.

Die Blicke waren stets in den Wolken, die Worte wurden lang gezogen und die Sprache schien eigens darauf eingerichtet, gewisse Buchstaben und Wörter wie ein fernherziehendes Donnerwetter zu gebrauchen, das endlich mit Blitz und Einschlag, nach richtig bemessenem Tempo in Schrecken setzte. Und diesen Künsten der Tyrannenagenten gegenüber, wußten die Prinzen und Prinzessinnen dagegen den Ton nicht süßlich und heulend genug zu stimmen; das feierliche Bühnendecorum wurde zu steifer, abgezirkelter Förmlichkeit.

Hatte bisher die äußerste Uebertreibung geherrscht,

so ging man jetzt jeder Erinnerung an die Natur aus dem Wege; alles mußte affektirt, verschroben und über jede menschliche Möglichkeit hinaus sein.

Neben dieser Karikatur der ernsten Darstellungsweise kann man sich eine Vorstellung von der komischen machen. Die ärgste Plattheit und Anstößigkeit producirte sich mit Gesichterschneiden und Kapriolen.

Wir erinnern uns, welche Mittel Velthen angewandt, um diesem hereinbrechenden Unheile zu wehren. Waren seine Bemühungen: der Schauspielkunst den Zügel des geschriebenen Wortes wieder anzulegen, auch nur von vorübergehendem Erfolge gewesen, so wurde es doch bald allgemein begriffen, daß nichts Anderes zu thun übrig blieb, als seine Rettungsversuche nachzuahmen.

Man kehrte also zu dem Verfahren zurück, welches die Herausgabe der ersten englischen Comödien und Tragödien möglich gemacht hatte, man schrieb die Improvisation der Schauspieler zusammen und unterwarf sie einer Art von Redaktion. So entstand also ein Dirigirbuch, ein fester Anhaltpunkt für die Darstellung, eine Stütze und Nothbrücke für die schwächeren Comödianten. Diese mochten nun ihre Rollen memoriren, die Extemporanten hatten ihre Repliken zu respektiren. So blieb die Improvisation immer noch frei gegeben, ja in den Scenen der Possenreißer herrschte sie ebenso vollständig und unbedingt als in den burlesken Nachspielen allgemein; der Text der Stücke blieb veränderlich, er verwandelte sich wie das

Volkslied von einem Singenden zum andern, unter den Händen und im Munde der verschiedenen Schauspieler, aber er hatte doch eine gewisse Consistenz gewonnen und fuhr nicht mehr ins Leere und Ungewisse umher.

Bei den neuen Haupt- und Staats-Actionen, welche nun hervorgebracht wurden, führte man sogleich den Dialog aus, um von vorn herein sicher zu gehen, aber da es nur die Prinzipale oder einzelne Schauspieler, oder dunkle Scribenten waren, welche für die Theater arbeiteten,*) so wurde immer auf die Befähigung der Darsteller zum Extemporiren Rücksicht genommen. Der aufgeschriebene Dialog war also mehr ein Fingerzeig, eine Stütze für die Darstellung, als das, was das Dichterwort sein soll, ihr belebender und nährender Geist; wie denn auch die Composition der Stücke meistentheils nur eine äußere Zusammenstellung von reichem Stoffe und oft sehr glücklichen Erfindungen war, in den seltensten Fällen aber was das Drama sein soll: ein bedeutungsvoller Theil der großen Menschheitsgeschichte.

So kam es, daß die Schauspieler ohne Achtung vor dem Gedichte an die Darstellung gingen. Ein Jeder traute sich zu: ebenso Gutes, ja Besseres zu sagen, als geschrieben stand, und dieses Selbstvertrauen wurde zuletzt zum Dünkel, der sich nach einem halben Jahrhundert kaum ausrotten ließ. So lange noch mit Eifer und

---

*) Mäve und Bave waren unter diesen die berüchtigtesten.

Genauigkeit geübt und probirt wurde, hielt sich wenigstens das Total der Aufführungen zusammen, die, wenn auch auf untergeordneter Stufe stehend, doch in sich abgerundet waren. Aber das unstäte Wanderleben war regelmäßigen Uebungen eben nicht günstig. Die Schauspieler, einmal von dem Dünkel angesteckt: zugleich geborne Dichter zu sein, vernachlässigten die Proben, die, wenn man oberflächlich urtheilt, freilich beim Extemporiren entbehrlich scheinen. Man verließ sich auf gutes Glück, auf den Zufall — der auch heut zu Tage noch von vielen Schauspielern der Genius genannt wird — und so mußte denn das improvisirte Drama, das mit so viel Begeisterung und Frische begonnen hatte, schnell in Unsinn, Plattheit, Geschmacklosigkeit und sogar in gänzlichen Mangel an Zusammenhang ausarten.

Die ganze Stegreifperiode, die sich bis in die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts erstreckt, ist eine wichtige Lehre über die Natur der Schauspielkunst und über ihr Verhältniß zur dramatischen Poesie.

Sie hat in derselben allerdings ihre Selbständigkeit dargethan, aber eine Selbständigkeit auf Kosten alles höheren Fortschrittes.

Die Dramatik erfordert, weil sie der Gipfel aller Kunst ist, eine doppelte Vollendung, erst im Gedichte, dann in der Darstellung.

Die Schauspielkunst ist darauf angewiesen: sich nicht von unverarbeiteten Stoffen, sondern von schon zu Kunst=

werken vollendeten zu nähren. Das Brod des Lebens ist für sie das Gedicht. Daß sie genöthigt war, in dieser Periode sich von der rohen Aehre des Feldes zu nähren, erhielt sie freilich am Leben, brachte sie aber von allen edleren Kräften herunter.

Die Improvisation der Posse konnte sich immer noch viel leichter halten als die der ernsten Gattung, weil in dieser der Gedanke herrschen muß, in jener es damit nicht so genau genommen wird, auch der guten Laune tausend Hülfsmittel zur Hand liegen; ja selbst die Erniedrigung der Kunst hier noch ihr Publikum findet. Darum nahm denn auch das possenhafte Element immer mehr Raum, und zuletzt wurden selbst die Haupt- und Staats-Actionen ganz zur Hanswurst-Comödie.

Von der Stegreifposse ist es nicht schwer sich eine Vorstellung zu machen, erwünscht aber muß es sein, Wesen und Form der Haupt- und Staats-Action ausführlich beleuchtet zu sehen, dieses ächten Volksdrama's, an dessen Mischmasch sich die ganze Verfallsperiode am deutlichsten darstellt.

Bis in die neueste Zeit ist diese Gattung in der dramatischen Literatur wie ein fabelhaftes Ungeheuer betrachtet worden. Man erwähnte ihrer wie des Einhornes der Wüste, das noch niemand gesehen.

Keines dieser Stücke war gedruckt worden, die Autoren fühlten sehr wohl, daß sie für die Lectüre nicht

geeignet waren. Die Prinzipale hüteten die Manuscripte vor Mittheilung, weil sie ihre Anziehungskraft durch größeres Bekanntwerden verloren hätten; nur durch Veruntreuung verbreiteten sich die beliebtesten Stücke unter den Truppen. Als sie endlich auf der Bühne ausstarben, waren sie so in Verruf gekommen, daß niemand sie des Aufbewahrens werth hielt, und so scheinen sie massenhaft verloren gegangen zu sein.

Nicolai forderte schon in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zur Aufsuchung und Bekanntmachung dieser Stücke auf, deren er einige bei Lessing gesehen, welche vom Schauspieler Ludovici herrührten. Er sagt: „es war darin nach damaliger Art, zum Extemporisiren nur die Folge und der Inhalt der Auftritte angezeigt und nur wenige Hauptscenen waren ganz geschrieben. Man sah aus diesen Entwürfen, daß Ludovici kein gemeiner Geist war, obgleich roh, und daß er alles aus sich selbst, ohne fremde Anweisung geholt hatte. Er hatte viel Sinn fürs Pathetische und stark Rührende. Die Anlage seiner Pläne zeigt, daß er Empfindung von den Wirkungen auf dem Theater hatte. Ich erinnere mich besonders des Grafen Essex, des Cromwell und des Königs Ottokar von Böhmen. Wenn sich irgendwo noch dergleichen Entwürfe fänden, so verdienten sie hervorgezogen und bekannt gemacht zu werden, denn es ist viel Gutes darin."

Diese Aufforderung fruchtete nicht, denn erst in un-

sern Tagen, wo der Werth volksthümlicher Productionen Geltung gewinnt, hat die gelehrte Literatur angefangen sich für jene Bastarde der Volksbühne zu interessiren. Ankündigungen, Fragmente, Scenarien sind veröffentlicht worden, und endlich im J. 1845 ein ganzes Stück: Karl der Zwölfte vor Friedrichshall*) Es ist dies ohne Zweifel dasselbe, als dessen Verfasser Löwen in seiner Theatergeschichte den obenbesprochenen Ludovici nennt.

Ein einzelnes Stück aber erklärt eine ganze Gattung nicht, die über ein halbes Jahrhundert lang die Bühne beherrscht hat. Von außerordentlicher Wichtigkeit ist es daher, daß eine Sammlung von Hauptactionen und Burleskenscenarien, in der Wiener Hofbibliothek verwahrt wird. Sie giebt über einen Zeitraum von hundert Jahren einen um so zuverlässigeren Aufschluß, als diese Manuscripte fast sämmtlich Dirigirbücher sind, welche im Gebrauch der namhaftesten Prinzipale waren. Die üblichen Auszüge für Decorationen, Requisiten und Theaterzeichen liegen noch bei, hie und da ist die Rollenbesetzung mit ihren Veränderungen notirt. Merkwürdige Reliquien für jeden Theaterangehörigen.

Die Haupt- und Staats-Actionen in dieser Sammlung zeigen alle dieselbe volksthümliche Behandlung ihrer

*) Mit einer in vieler Beziehung lehrreichen Vorrede von Heinr. Lindner herausgegeben. Dessau, bei Aue.

Stoffe, die wir seit Jakob Ayrer bis zu Velthen haben heranwachsen sehen. Es sind keine Uebersetzungen, weder aus dem Spanischen, wie herkömmlicherweise angenommen wird, noch aus andern Sprachen. Allerdings ruhen sie häufig auf fremden Originalen, aber noch viel gewaltsamer, als wir es bei Cormartens Polyeuct wahrgenommen haben, ist hier das fremde Element verarbeitet und umgestaltet, so daß von einer Nachahmung des Auslandes gar nicht mehr die Rede sein kann, sondern nur von völlig nationaler Behandlung eines fremden Stoffes.

„Die rasende Medea mit Arlequin*) einem verzagten Soldaten" z. B. war allerdings aus der Tragödie des Euripides gezogen, aber in welcher Behandlung erscheint sie hier! Abgesehen davon, daß sie in der plattesten Prosa verfaßt ist, so sind die Verhältnisse ganz in das höfische Cermoniel jener Zeit gezogen. Medea erzürnt sich zumeist, daß sie bei dem König Kreon nicht an Hof kommen darf. Einen Soldaten, der ihr den Eingang zum Audienzsaale wehren will, verwandelt sie in eine Säule, einen andern in einen Baum, den Saal in eine Wildniß u. s. w. An Flugwerken und Erscheinungen ist kein Mangel, denn in der Haupt- und Staats-Action mußte Medea natürlich ihre Zauberkünste

---

*) Der abermals in Arlequin verwandelte Name des Possenreißers wird sich im letzten Cap. erklären.

sichtlich produciren, um sich als Magierin zu documentiren. Harlekin, der auf der Seite des Jason ist und sich über die abgedankte Schöne lustig macht, sich ihr mit einer Pistole gegenüberstellt und ihr dreister als die verwandelten Soldaten wehren will, wird auch verzaubert und zwar — in einen Nachtstuhl.

Wer möchte dies Stück nun noch für eine Uebersetzung des Euripides ausgeben?

Auf ähnliche Enttäuschungen wird die Behauptung: daß die Staats-Actionen Uebersetzungen gewesen seien, überall stoßen.

Es ist nur zu wahr, daß diese Art, die dramatischen Stoffe zu behandeln, nicht: „sie popularisiren, sondern sie verpöbeln" heißt, aber die Selbständigkeit, mit welcher die volksthümliche Bühne bei Abfassung dieser Stücke verfuhr, muß zugleich und ebensowohl anerkannt werden, als daß es das theatralische Bedürfniß, die zufällige Beschaffenheit des Personals, aus dessen Mitte, oder durch dessen Anregung dies oder jenes Stück entstand, kurz daß lediglich die praktischen Forderungen der Schauspielkunst die Faktoren der Haupt- und Staats-Actionen-Literatur waren. Der gelehrten Dichtkunst dieser Zeit läßt sich durchaus kein wesentlicher Antheil daran vindiciren.

Die Wiener Sammlung giebt von alle dem lebendiges Zeugniß.

Das Bestreben, gelehrt und vornehm zu thun, zeigt

sich schon in den Actionen aus der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts. Versuche, die Stücke durch theilweise Einführung des Alexandriners aufzuputzen, kommen bald nach dem dreißigjährigen Kriege vor. Die Eröffnungsreden der Stücke und die Schlußreden der Akte sind in solchen überaus holprichten und unrhythmischen Versen abgefaßt. Die vorkommenden Feen, Riesen, Geister u. s. w. sprechen ebenfalls in Versen. Oft singen sie auch; denn die musikalische Behandlung alles Uebernatürlichen erhält sich durchgehend. Daß Chöre, Arien u. s. w. außerdem und ganz willkürlich vertheilt, je nach den vorhandenen Mitteln und Talenten, eingeflochten wurden, zeigt diese Sammlung ebenfalls.

Die Improvisation hat gleichermaßen augenscheinlich keine andre Regel als die Fähigkeit der Schauspieler, und selbst diese scheint nicht unbedingt darüber bestimmt zu haben, was aufgeschrieben oder nur summarisch angegeben wurde. In „der großen Weisheit des Königs Salomonis" z. B., einem Stücke voller Liebesintriguen, worin aber auch der berühmte Urtheilsspruch vorkommt, sind die Scenen zwischen dem Könige und dem Hanswurst, seinem lustigen Diener, nur dem Inhalte nach angegeben, alle anderen aufgeschrieben; beide Schauspieler werden also gute Extemporanten gewesen sein. Dennoch ist eine einzige ihrer Scenen im Dialog ausgeführt; man urtheile ob es der Mühe werth war.

Das Theater stellt die Laubhütten vor, in denen

Salomo mit seiner Gemahlin und seinen Kebsweibern, Prinzen und Hofleuten zur Tafel geht.

Salomo. Ein jeder setze sich. Aber was machst du bei der Tafel?

Hans Wurst. Was werd ich machen? Fressen will ich.

Sal. Weißt du wohl, wer du bist und wer wir sind?

H. W. Ihr seid halt! der König Salomo und ich bin Hans Wurst, euer Schwager.

Sal. Bestie, was redest du?

H. W. Das ist mein Name nicht.

Sal. Fort mit dem Hund zum Galgen!

H. W. Das wäre eine theuere Mahlzeit. Dafür bedanke ich mich. Ich will lieber nichts fressen; (er geht vom Tisch).

Sal. Daphne! bekleidet unsre linke Seite, und lasse sich keiner heute etwas abgehen.

H. W. Ich habe mich auch wollen lustig machen, damit ihr desto aufgeräumter werdet: so heißt es aber gleich zum Galgen! Du Hund!

Sal. Deinesgleichen gehören nicht an die königliche Tafel.

H. W. Es ist doch eine Schande, wenn leibliche Schwäger sich vor einander schämen. Wenn nun ein Lümmel herkommt, der etwa ein Paar Pferde hat und etwa ein paar Laqueien, so heißt es gleich: laßt ihn mit uns speisen; und ein ehrlicher Cavalier, als ich, muß

aufwarten. Es ist nicht recht, Herr König Salus, da ich eurem Vater so lange Zeit habe die Strümpfe müssen ausziehen und manchen falschen Ton dabei gehöret. Euer Vater ist mein Scholar gewesen, denn ich lehrte ihn das Harfenspielen.

Sal. Nun sei zufrieden, hier hast Du etwas auf dem Teller.

H. W. Ich bedanke mich, Herr Salus! (ad spectatores). Es schadet nicht, wenn man einem ein wenig die Wahrheit saget. Nachdem ich ihm in das Gewissen geredet, gab er mir gleich für das übrige Stillschweigen ein wenig zu fressen, sonst hätte ich ihm alle seine Caffeeschwestern vorgeworfen.

Jerobeam. Man trinke des Königs von Jerusalem Gesundheit!

Rehabeam. Es lebe der König von Judäa Nestors Jahre!

Hans Wurst. So geht es recht zu. Das ist der ärgste Saufjäckl; und wann der Kerl sich nicht bei Zeiten ein Clystier durch Schornsteinfeger wird setzen lassen, so werden die Hosen große Noth leiden. Da wird sich hernach das Frauenzimmer verwundern, daß der Kerl so geschwind ein Materialist geworden ist."

In diesem Ton, und schlimmer, geht es fort, während das ganze übrige Stück im allerhochtrabendsten Style abgefaßt ist.

In andern Stücken sind selbst die possenhaften Sce-

nen alle aufgeschrieben, in einigen zum Theil, oder doch die Fortschreitung des Dialoges genau angegeben*), in wieder andern freier und willkürlicher. Ein Beweis aus Karl XII.

„Scene von Arlequin und Plapperließgen von wegen heyrathen. Arlequin will hingehen und sich annehmen laßen zu einem Soldaten, Plapperliese will als Marckedähnerin mit in das Feld gehen, es wird unter sie beyde beschloßen, Plapperliese ab.

Scena 5.

Lieutnant. Tambour. Arlequin.

Lieut. „Kund nnd zu wißen sey jeder manniglich, daß die Schwedische Armée Marschfertig, wer nun Lust und Belieben hat ein Couroeser Reuter zu werden, der kann sich anmelden, er soll gut Handgeld bekommen.

Arl. Das brauche ich.

Lieut. Eine Nagelneue Montur.

Arl. Das last sich hören.

Lieut. Und — — (hier ist Raum zum Extemporiren gegeben).

Arl. Lauter hertzliche Dinge.

Der Lieutenant accordiret mit dem Arlequin, weil er ihn gefalt, verspricht an Eßen und Trinken u. dgl.

---

*) Im Anhange werden solche bei Gelegenheit der Wiener Hans Wurstiaden mitgetheilt.

keine Noth zu haben, lernt ihm das Exerciren, nach Lazzen nimt er ihn mit in das Werbehauß."

Wieder in anderen Manuscripten findet man mitten im Akte bemerkt: „Intermezzo von Hans Wurst," ohne Spur des Inhaltes oder eines Zusammenhanges mit dem Stücke. Gerade wie es um mehr als hundert Jahre früher in den englischen Comödien und Tragödien hieß: „allhier agirt Pickelhering", wie denn überhaupt das Ende der Stegreifsperiode in allen Aeußerungen an ihren ersten Anfang erinnert.

Auch Beweise von dem durchaus unbegränzten Umfange der Stoffe für die Haupt- und Staats-Action liefern uns die Titel der Wiener Sammlung. Es sind darunter: Perseus und Andromeda. Phaeton, die rasende Medea mit Arlequin einem verzagten Soldaten, die Weisheit des Königs Salomonis. Eginhard und Emma. Romio vnd Julieta. Graf von Essex. Thomas Agnello, die große neapolitanische Unruhe mit Allegro dem Lustigmacher, Karl XII. vor Friedrichshall. Andere wie „die unglückliche verliebte Stiefmutter Ormonda oder der großmüthige Altamir mit Arlequin einem possirlichen extraordinairen lustigen Galan, Ardelinde der weibliche Held u. s. w." beweisen, daß die Romanenliteratur zahlreiche Stoffe lieferte.

Leider ist keine der berühmtesten Haupt- und Staats-Actionen in jener Sammlung, noch überhaupt bis jetzt aufgefunden, als: der bethlehemitische Kindermord, die

asiatische Banise, Tamerlan und Bajazeth, Don Juan Doctor Faust; dagegen dürfte keines dieser Stücke so literarisch merkwürdig sein, als Romio vnd Julieta, weil es das älteste ist, ihm das Shakespearsche Gedicht zum Grunde liegt, wir daraus ersehen: in welcher Gestalt der große Dichter in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts auf unsre Bühne gebracht wurde und nach welchen Regeln überhaupt die dramatischen Stoffe behandelt und nach und nach zu Haupt- und Staats-Actionen gemodelt worden sind.

Die Wichtigkeit dieses interessanten Gegenstandes veranlaßt mich zu einer ausführlichen Mittheilung, die ich aber, um hier nicht länger aufzuhalten, in den Anhang verweise.

Fragt man nun, wie die Darstellung des mittelalterlichen Drama's sich bis gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts fortentwickelt haben möge? so ist leicht schon an den Gedichten zu ersehen, wie sie allmählich verdumpfen mußte. Wie diese, wurde sie kalt, nüchtern und förmlich, und zeigte zuletzt nichts mehr von der überschwänglich wilden Leidenschaft, mit welcher die Kunst der Berufsschauspieler aufgetreten war. Nichts als eine preciöse Geschraubtheit oder pedantische Förmlichkeit blieb den ernsten Figuren zuletzt übrig, und nur die Possenreißer gewannen vollständig das Feld, so daß, anstatt anfangs der Pickelhering nur erschienen war, um den Eindruck der „seriösen Actionen zu moderiren oder zu adouciren," zuletzt die Prinzen und Prinzessinen nur da

zu sein schienen, um dem Harlekin zu seinen Possen Anlaß zu geben und zu seinem Hohn zu dienen.

Der Ludovicische Karl XII., der wohl zu den letzten Haupt- und Staatsactionen gehört, welche in Norddeutschland verfaßt worden sind, also zu den letzten, welche Anspruch auf einen ernsten Zuschnitt machen, hebt mit einer gewissen Energie an, indem Karl XII. im Selbstgespräche beginnt:

„Mächtigster Beherrscher dieser unumschränkten Erde. Hand! von welcher Glück und Unglück an den Zügeln deines Gutachtens geführt wird, welches die Anschläge derer Sterblichen temperiret! Wer bin ich? Herr: Dein Knecht. Daß du mich durch die Wellen meines rasenden Schicksahls glücklich bis hierher gebracht hast. Erlaube mir doch, unpartheyisches Europa, daß ich in dieser stillen Einsamkeit meinen bishero mit Blut und Leichen, Glück und Unglück geführten Lebenslauf in etwas entwerfen möge." Nun aber fährt der Held fort wie ein Zeitungsblatt von sich zu erzählen: „Carl der XIte, ein Sohn Carl Gustavs (welchen der Schwedische Thron von der Weltbekannten Königin Christina cedirt worden) war mein Vater und meine Mama Ulrica Eleonora, Königs des dritten von Dänemark Tochter, die er mit Sophia Amalia, einer Printzessin von Braunschweig-Lüneburg erzeuget, von welcher ich anno 1682 den 19ten Juny des Morgens zwischen 7 und 8 Uhr zu allgemeiner Freude des schwedischen Reiches geboren worden."

In dieser Weise erzählt er nun seine ganze Lebensgeschichte. Das übrige Stück dreht sich um kriegerische Manöver und politische Combinationen; offenbar kann das Publikum nur Unterhaltung an den Scenen Harlekins und Plapperlieschens gehabt haben und etwa an den wunderbaren Erscheinungen des Verhängnisses und der Bellona. Das Verhängniß singt, Bellona hat Gespräche mit Karl XII., welche an Abgeschmacktheit die früheren englischen Comödien weit überragen.

Bellona erscheint dem Könige vor Friedrichshall:

Carl XII. „Madame, wer seyd ihr?

Bellona. Bin ich denn Ew. Majestät so unbekannt?

Carl. Ich erinnere mich nicht, euch jemals gesehn zu haben.

Bellona. Und gleichwohl bin ich niemahls von Ew. Majestät Seite gewichen.

Carl. So entdeckt mir euren Nahmen.

Bellona. Ich nenne mich Bellona.

Carl. Eine Göttin des Glücks.

Bellona. Und eine Schwester Martis.

Carl. Angenehme Gesellschaft!

Bellona. Ruhmwürdiger Held!

Carl. Was haltet ihr von meinem Kriege?

Bellona. Der ist rechtmäßig.

Carl. Und mir dennoch sehr fatal.“

Nun beklagt der König sich über seinen Unstern und fragt:

Carl. „Waret ihr denn auch mit bey Pultava, Madame?

Bellona. Ja großer König.

Carl. Aber nicht in meinem Lager.

Bellona. Es war mir verbothen.

Carl. In Pommern wart ihr, Madame, auch nicht meine Freundin.

Bellona. Oeffendlich nicht, aber wohl im Herzen.

Carl. Diese Freundschaft hat mir wenig genüzet.

Bellona. Und mich auf das äußerste betrübet.“

Endlich, nachdem Bellona ihm ihre Unterstützung zugesagt, schließt er:

„Hoffnung du schmeichelst mir, soll ich mit diesem Degen,
Die Festung Friedrichshall zu meinen Füßen legen?
Wohlan es sey also, ich will und muß es wagen
Den Sieg, wie schwer er ist, dennoch davon zu tragen.
(ab)

Bellona.

Erfülle diesen Wunsch durch deiner Waffen Blitz
Und pflantze hertzhafft auf das donnernde Geschütz.“
(ab)

In dieser hölzernen Marionettenweise erschien ein so wilder ungestümer Charakter, als Karls XII., in den letzten Haupt- und Staats-Actionen. Und höher hebt sich das Pathos nicht, als in der Scene, da dem schlafenden Könige das Verhängniß erscheint, ihn in drei Gesangesstrophen vor dem Kriegeszuge warnt, und er nun erwachend spricht:

„O wehe mir, was geschieht mir? thörichte fantasie,

wie verwirrst du doch die Gemüther der Sterblichen. Doch nein, ich habe recht, gesetzt ich verlöhr die Campagne, es ist dergleichen wohl ehr geschehen, gesetzt ich verlöhr mein Leben, so würde es dennoch beßer sein, als wenn ich als ein Julius Caesar durch 23 Wunden mein Leben verlöhre. Wer war Pompejus? Ein Vertrauter des Kaysers, ein rechtschaffener Held, und mußte doch meuchelmörderisch sterben. Wer war Attila? ein Schrecken der Welt und starb doch durch die Hand eines Weibes. War nicht Gustaph Adolph, mein Großvater, ein Held, dessen Europa, weil die Welt stehet, nicht vergessen wird, wie starb er? Durch einen verrätherischen Schuß. Trauriges Angedenken, Schwedisches Verhängniß, faße dich Carl, das erste hast du nicht zu hoffen, vor dem andern bist du sicher und vor dem dritten wird dich der Himmel zu behüten wissen.

Ich bin der XII. Carl und werd es auch verbleiben
Es soll die Welt von mir noch lauter Wunder schreiben
Verschwande der Comet bei jenem Pultava,
Wo ich doch nichts als Blut und eitel Leichen sah;
So soll Norwegen mich zu keiner Leiche machen,
Ich will des Himmels Hand befehlen meine Sachen,
Es ist mein Krieg gemacht, drum fürchte ich mich nicht,
Weil selbst mein Schöpfer mir die Bahn zum Siege bricht.
Alons, alons zum Marsch, man laß die Trommel rühren,
Ihr Brüder auf zum Marsch, ich will euch selber führen,
Seyd ihr gesinnt wie ich, so hüth Norwegen dich,
Es kommt der XII. Carl, dein Friedrich kennet mich!"

Mochte nun hier der Schauspieler auch noch so sehr

schreien und sich zerarbeiten, er wird doch im wirklich leidenschaftlichen Ausdruck hinter den englischen Comödianten zurückgeblieben sein, von deren Tiraden ich früher Proben gegeben *).

Der ganze Verlauf des theatralischen Lebens zeigt nach dem kurzen Aufschwunge, den er noch einmal mit Velthen genommen, eine unläugbare Ernüchterung, er zeigt ferner, daß er seit 1600, also länger als 150 Jahre ein bloßer Kreislauf war. Im Wesentlichen hatte sich das Drama, von den englischen Comödianten an, bis zu den letzten Burlesken in Wien, nicht verändert. Es wurde durch die Jesuiten- und protestantischen Schulcomödien, so wie durch die Oper bereichert und auf das ausschweifendste aufgebläht, aber seine Grundzüge und seine Kunstformen blieben wesentlich dieselben.

Das Ungesondertsein von Ort und Zeit, die bunte Mischung von Ernst und Posse, die Vorliebe für die Anwendung der Musik, die Jagd nach dem Seltsamen und Wunderbaren, das Zusammenhäufen von Begebenheit bei dem Mangel an Charakteristik, die Sucht politisch und gelehrt, höfisch, überzart und preciös zu thun, neben den plattesten Schwänken, alles das finden wir schon in den ersten englischen Comödien und Tragö-

---

*) Seite 171.

dien, die mit den Haupt- und Staats-Actionen im Grunde eine und dieselbe Gattung ausmachen.

Das Volksdrama ist also, unbeirrt von den gleichzeitigen literarischen Erscheinungen fortgewachsen. Es hat von den schlesischen Dichterschulen kaum einige rhetorische Formen angenommen; die politisch gelehrte Richtung der Zeit war längst auf der Bühne vertreten, als Gryphius und Lohenstein daran anknüpften. Schon bei Hans Sachs und Ayrer äußert sich die Neigung, Staatsbegebenheiten auf die Bühne zu bringen, die englischen Tragödien aber thun so politisch und gelehrt als irgend eine Staats-Action und die Königin Esther, Titus Andronikus, des Königs Sohn aus Engellandt und König Montalor könnten mit vollem Rechte diesen Titel führen.

Das volksthümliche Drama des siebzehnten Jahrhunderts und weiter hinaus ist ganz und gar auf der Bühne gewachsen. Wäre damals unter den deutschen Schauspielern ein Shakespeare oder Moliere erstanden, so würde sich auf dem praktischen Standpunkte, auf dieser Beharrlichkeit in den mittelalterlich volksthümlichen Elementen, welche die Bühne zeigte, auch ein deutsches Nationaldrama erbaut haben; statt dessen trieb nun der Mangel an poetischem Schöpfungsgeiste, die rohe Bornirtheit bildungsloser Comödianten, deren Gesichtskreis nicht über die ererbte Coulissenüsance hin-

ausreichte, das Drama wie einen blinden Müllergaul im Ringe herum.

Was ließ sich bei diesem Zustande für die Schauspielkunst hoffen? Selbst die besseren Talente wurden durch diesen Mangel an Fortentwicklung im Drama in hohler und äußerlicher Repräsentation gehalten. Immer noch war der Charakteristik, der innern Entwicklung menschlicher Zustände zu wenig Werth gegeben, wurden die Personen noch von der dargestellten Historie regiert, bestimmten Erscheinungen von Schicksalsmächten u. s. w. wie im Mysterium, die wichtigsten Wendungen der Handlung.

So behielt denn auch die Darstellungsweise in der ganzen Periode etwas Marionettenhaftes, und nur die komischen Schauspieler, weil sie fast ganz an die Improvisation gewiesen waren, mochten in ihrem Spiel wenigstens ungezwungen sein. Freilich konnte auch ihre Darstellungsweise nicht in die Tiefe der Charakteristik steigen, denn ihr Spiel hing vom Augenblicke ab und konnte nicht durchgelebt und erwogen sein; von eigentlich komischer Schauspielkunst war also bei ihnen auch nicht die Rede. Der Gipfel ihrer Kunst waren witzige Impromptus, und da diese äußerst selten gelangen, so hatte es beim Possenreißen sein Bewenden.

Der einzige Rettungsfaden, welcher der Schauspielkunst in der Hand blieb, um sich aus diesem Labyrinth von Affektation, Verzerrung, Unsinn und Erniedrigung

in die menschliche Natur herauszuretten, blieb aus Molieres Lustspielen gesponnen, die, wenn auch nach dem herrschenden Geschmacke zugestutzt, doch eine regelmäßigere Führung der Handlung und was das wichtigste war, eine mehr besonnene Charakteristik der Personen enthielten. Ihre Wichtigkeit wird erst in der späteren Entwicklungsperiode hervortreten, für jetzt konnten sie sich immer nur auf dem Repertoir zeigen, wo ein auserlesenes Publikum es begünstigte, aber die einzelnen Talente, welche einer besseren Periode zu Führern dienen sollte, klammerten sich daran fest, während die Comödianten gewöhnlichen Schlages freilich der wahrheitsgetreueren Darstellungsweise abgeneigt blieben. Wußten sie doch, daß sie durch hohles Tragiren leerer Floskeln und mehr noch durch Kneipenwitze, Grimassen, Prügeleien, ja durch Zoten und Unfläthereien des Effektes beim Publikum viel sicherer waren.

Diese unsaubre Seite der Stegreifsperiode vollendet den Nachweis über die Krankheit, an der das mittelalterliche Schauspiel verkümmerte. Die ärgsten Beweise dafür werde ich weiterhin noch beizubringen haben, wir mögen uns aber zum Abschluß dieser Betrachtung wohl vor's Auge rücken, daß der ganze ungehobelte und wüste Zustand der Volksbühne auch zuletzt seinen Grund in der allgemein herrschenden Geschmacksbarbarei hatte und in einer Rohheit der Sitte, die ihre steif pedantische Strenge auf der einen Seite, durch eine

fast brutale Zuchtlosigkeit auf der andern erklärlich machte. Von dem, was uns heut zu Tage als geziemende Decenz gilt, scheint man, selbst bis in die höchsten Stände, keine Ahnung gehabt zu haben.

Was für Rücksichten können wir noch von dem Hans Wurst der Volksbühne fordern, wenn wir in des Königl. Oberceremonienmeisters von Besser Schriften die gereimten Zoten lesen, welche er bei einer der sogenannten Wirthschaften am Hofe Friedrichs I. von Preußen, von dem verkleideten Scheerenschleifer den Damen des Hofes, der Reihe nach, ins Gesicht singen ließ?*) Wenn wir aus von Loens Schriften erfahren, daß einer der galantesten Fürsten es lachend duldete, daß sein angetrunkener Feldmarschall bei einem Gastmahle die Favorite mit Namen belegte, gegen die jede Gassenläuferin noch protestirt? Daß man bei schwelgerischen Hoffesten die Ausgänge durch die Wachen sperren ließ, um sich an der Verlegenheit der Gäste und zuletzt an den unausbleiblichen Folgen der Völlerei ergötzen zu können?

Wenn es dergestalt an den Höfen zuging, wie mußte es bei den Belustigungen des Bürgerstandes aussehen? Wie harmlos erscheinen dagegen die Unflächereien des

---

*) Und diese sind die schlimmsten nicht, es sind bei solchen Hofwirthschaften Verse vorgetragen worden, deren Obscönität ihre Bekanntmachung durch den Druck schlechterdings unmöglich machen.

Hans Wurst? Sie waren nur ein Widerhall des Tones, der in den höchsten Bildungskreisen jener Zeit angegeben wurde.

Dies sind die Momente des inneren Verfalles der mittelalterlichen Kunst, nun haben wir zu betrachten, wie er sich in der lebendigen Bühnenpraxis und in den Schicksalen des Schauspielerstandes darstellte.

VIII.

Allgemeine Verwilderung der Comödiantentruppen.

Anna Catharina Velthen übernahm nach ihres Gatten Tode die Prinzipalschaft der berühmten Bande. Obschon sie selbst als erste Schauspielerin am Dresdner Hoftheater geachtet gewesen, obschon sich voraussetzen läßt, daß sie die Intentionen ihres Mannes nicht verläugnet habe, so war sie doch nicht vermögend dieselben weiter durchzusetzen. Sie vermochte nicht einmal die Truppe zusammenzuhalten. Gleich nach Velthens Tode trennten sich viele, namentlich ältere Mitglieder von der Gesellschaft, die sich dem Regimente eines Weibes nicht fügen mochten. Indessen erwarb sie das polnische Privilegium*) zu dem chursächsischen, und das alte Ansehn von

*) Die Chronologie giebt dafür das Jahr 1694 an, das wäre freilich ein Beweis mehr, daß Velthen vor diesem Jahre gestorben, aber es ist unwahrscheinlich, daß deutsche Comödianten eher in Polen concessionirt worden seien, als durch August den Starken das deutsche Element dort Eingang fand.

Velthens Namen erhielt der Truppe noch lange einen Vorrang vor allen übrigen. Auch starb in ihr das alte studentische Leben nicht so bald ab. Dorseus, der als Pickelhering sehr beliebt war, erwarb, als die Truppe sich auflöste, noch in Wien den Doctorhut, wegen seiner Kenntnisse in der Chemie. Der sogenannte kleine Müller wurde Rector in Riga. Außerdem zeichneten sich noch aus: Sasse, der sogenannte schwarze Müller, die Denner'sche und Spiegelberg'sche Familie und Bastiari, welcher eine Reform mit der Burleske vornahm, die für die Kunstgeschichte von Wichtigkeit ist.

Die gefährliche Rivalität mit den italienischen Stegreifspielern, welche nicht nur an den Höfen, sondern auch in großen Städten Beifall fanden, brachte die Wittwe Velthen auf den Gedanken, die fremdländische Komik zum Vortheil ihrer Kasse zu benutzen. Sie gewann daher den beliebten Arlechinospieler Bastiari, der nothdürftig deutsch sprechen, aber gerade durch seinen gebrochenen Accent ergötzen mochte, und der die italienische Manier bei der Truppe noch weiter ausbildete, als dies wohl schon am Dresdner Hofe durch Pacely geschehen war. Die lustige Person erhielt nun abermals einen neuen Namen: Arlechino, Arlequin, oder vielmehr wie der Volksmund ihn sich geläufig machte: Harlekin. Sie wurde zum Narren im buntscheckigen Kleide, ein Abkömmling des Hundertfleck (centunculus) aus der altrömischen Comödie, der mit größerer Ge-

schmeidigkeit und Tänzergrazie eine neue Seite an den alten Späßen hervorkehrte.

Bei dieser abermaligen Verwandlung des alten Hans Wurst blieb aber Bastiari nicht stehen, er reformirte alle übrigen Burleskenfiguren nach italienischer Weise, und die Mannichfaltigkeit der Stände und Charaktere, die bisher gegolten hatte, schrumpfte in die Masken Pantalons, Brighellas, Skapins, Leanders und der Colombine zusammen.

So mußte also die deutsche Posse sich's zuerst gefallen lassen, in ausländische Formen gepreßt zu werden. Freilich waren es kaum die Formen, sondern nur die Kleider, ein fremdes Etiquet, um der deutschen Waare einen höheren Preis am deutschen Markte zu verschaffen. Denn Harlekin blieb der alte Schalk Hans Wurst nach wie vor, Pantalon der gefoppte Alte, Colombine die lustige Magd u. s. w., wie wir sie aus den Fastnachtspielen und englischen Comödien kennen, Brighella und Skapin ließen keinen Augenblick den tölpelhaften Knecht verkennen, der in Süddeutschland längst den Gattungsnamen Riepel erhalten hatte.

Obschon die Pickelhering- und Hanswurstspieler sich nicht alle sogleich der Reform fügten, theils auch die Geschmeidigkeit des Harlekin nicht finden konnten, wenn sie alt oder korpulent waren, so griff die Italienisirung der Posse doch schnell genug um sich, und von 1700 an ist Harlekin der am allgemeinsten gültige

Spaßmacher. Der jüngere Denner wird als der erste Deutsche genannt, der sich in dieser Maske ausgezeichnet. Italienische Brocken, Manieren und besonders italienische Lazzi wurden nun immer allgemeiner in der Stegreifposse, jene pantomimischen Extraspäße, durch welche der Harlekin, während seine Mitspieler sprachen, die Aufmerksamkeit immer auf sich zu lenken und sich zur ausschließlichen Hauptperson zu machen wußte. So that Harlekin z. B. während einer Liebesscene als ob er Fliegen finge, ihnen die Flügel ausrupfte und sie schadenfroh vor sich auf dem Boden laufen ließ. Oder als ob er, während Leander mit ihm sprach, Kirschen aus seinem Hut äße, deren Kern er zu Zeiten seinem Herrn ins Gesicht spuckte und dergleichen mehr.

Wenn die Wittwe Velthen in der Burleske den Weg der Neuerungen einschlug, scheint sie deshalb in den Hauptactionen doch den alten ehrbaren Ernst ihres Mannes bewahrt zu haben; die biblischen Stücke erhielten sich auf ihrem Repertoir. Einer ihrer Anschlagszettel vom Jahr 1702 kündigte in Hamburg an:

„Die Veltheimsche Bande als königlich pohlnische und churfürstlich sächsische Hof-Comödianten wollen heute Sonnabend den 15. Julius auf ihrer Schaubühne ein ungemein rares biblisches Stück vorstellen, welches nicht allein wegen prächtiger theatralischer Auszierungen, sondern auch besonders wegen der beweglichen Begebenheit fast nicht zu verbessern und niemand mißfallen kann.

Den summarischen Inhalt zu melden wird unterlassen, indem die Materie niemandem unbekannt sein wird. Die Action wird genannt: Eliä Himmelfahrt oder die Steinigung des Naboths.

Nach Endigung dieser vortrefflichen Haupt-Action soll eine sehr angenehme Nach-Comödie den Schluß machen, genannt: Der vom Pickelhering gemordete Schulmeister oder die betrogenen Speckdiebe."

Da die Anschlagszettel in jener Epoche die Physiognomie der verschiedenen Truppen und ihrer Praxis am deutlichsten zeigen, so mögen einige hier als Aushängeschilder dienen.

Vermuthlich bei ihrer letzten Anwesenheit in Hamburg kündigte die Wittwe Velthen z. B. an:

Heute als am 14 November 1709 Werden die Sächsisch-Hochteutschen Comoedianten zum erstenmale vorstellen, eine gantz neue wohlsehenswürdige Haupt-Action, genannt:

Wett-Streit der Verliebten

oder

die um den Jungfern-Krantz selbststreitende Printzeßin

kurtzer Summarischer Inhalt.

Actus I.

Der König von Creta, nachdem er die Thracier überwunden, wird auff einem Triumph-Wagen, so von

nackenden Sklaven gezogen wird, öffentlich eingeholet. Verspricht deswegen denen Göttern ein ewig brennendes Feuer an zu zünden.

Actus II.

Der Fürst von Negroponto will seine Printzessin Dorimene, mit Consens des Königs an den Printzen aus Cypern vermählen, weil aber die Printzessin anderwerts verliebt, bittet sie, daß ihre Wahl auff ein ritterliches Gefecht möge gestellet werden. Sie aber verkleidet sich heimmlich in Mannskleidern, entweder ihren Liebsten Orontes zu gewinnen, oder ihr Leben zu verlieren.

Actus III.

Der Printz von Cypern, nachdem er auff der See dem Orontes das Leben errettet, vermag ihn dahin anstatt seiner den Wett-Streit um den Jungfern-Krantz anzutretten, welcher auch den Sieg erhält. Weil er aber nachgehends als des Königs Sohn erkandt wird, überläst ihm der Printz von Cypern die Braut freiwillig, hierbey wird ein Ballett von 4 Rittern gehalten, auch ist diese Haupt-Action mit lustiger Harlekins-Kurtzweill angefüllet.

Nach Endigung dieser Haupt-Action soll beschließen eine lustige Nach-Comoedia, genannt:

L'Esprit Francois oder der Frantzösische Geist.

Der Schauplatz ist auf dem großen Neumarkt und wird mit dem Glockenschlag 5 Uhr geöffnet, werden sich also die Liebhaber um 4 Uhr einstellen.

So führte Velthens Wittwe die Truppe über fünfundzwanzig Jahre durch ganz Deutschland. In Wien erschien sie 1697 und wieder im Anfange des neuen Jahrhunderts. Die Vorwürfe, welche man ihr macht, sind weiterhin gegen alle Prinzipalinnen erhoben worden: sie war eigensinnig nnd handelte dennoch zu viel nach dem Rath von allerlei Leuten, verstand auch das erworbne Geld nie auf vernünftige Weise zu erhalten. So hatte sie 1704 schon ein beträchtliches Vermögen gesammelt, das der Nürnberger Magistrat, aus Anhänglichkeit für das Gedächtniß ihres Mannes, sich erbot in Verwahrung zu nehmen, als sie zum Hauptquartier der kaiserlichen Armee berufen wurde, welche Landau belagerte. Sie aber gab dem Magistrate eine übermüthige Antwort und schleppte ihr Geld mit sich, wie sie gewohnt war. So wurde es ihr denn auch richtig von einem französischen Partheigänger abgenommen. Durch unsinnige Verschwendung gingen ihr wieder andere Summen verloren, die wohl zur Einführung geordneter Zustände hätten dienen können. Sie hatte ernstliche Anfechtungen der Geistlichkeit, von denen später die Rede sein wird, große Kämpfe mit rivalisirenden Banden zu bestehen und löste endlich in Wien ihre Truppe auf*). Dort ist sie, wie Eckhof sagt, in ziemlich guten Umständen nach überstandener Pest und theurer Zeit in hohem Alter gestorben.

---

*) vermuthlich 1711 oder 12.

Nächst der Velthen'schen Bande erlangte die Elenson'sche die vorragendste Wichtigkeit.

Elenson gehörte zu Velthens Gesellschaft; in welcher Zeit, ist nicht ausgemacht. Daß er nicht mit ihm zu Dresden angestellt war, wissen wir, er konnte also nur vor- oder nachher in seiner Genossenschaft sein, von welcher er sich mit Judenbart, Geißler und Huber trennte, um selbst eine Truppe zu errichten.

Ein Andreas Elenson spielte mit seiner Truppe schon 1673 in Wien und eine Prinzipalin Marie Christine Elenson, vermuthlich doch dessen Frau, vielleicht Wittwe, im Jahr 1694.

Ein Prinzipal Julius Franz Elenson, Hochfürstlich Mecklenburgischer Hofcomödiant, starb 1709, berühmt als Pantalon und so beliebt beim Churfürsten von Köln, daß dieser ihm die damals auffallende Ehre erzeigte, ihm auf dem Kirchhofe von Langenschwalbach ein Epitaphium von schwarzem Marmor setzen zu lassen.*)

---

*) Die eine Seite desselben zeigte folgende Inschrift:

Hic jacet et tacet, qui stabat et clamabat
Ludens Comoediam Finit Tragoediam.
Viator ora et labora
Ut ultima hora sit tibi Aurora
Julius Franciscus Elenson
Prinzipal, Hochfürstlich Mecklenburgischer Hofcomödiant.
SanCte ChrIste Dona eI reqUIeM (MDCCVIII)

Auf der andern Seite ist ein Kruzifix abgebildet, unter

Obwohl jener erstere, Andreas Elenson ebenfalls ein Genosse der Velthen'schen Truppe sein konnte, so wird doch allgemein dieser Julius Franz als ein solcher bezeichnet, auch hinzugefügt, daß er sich bei Velthens Tode von der Truppe getrennt habe.

Sein Tod brachte auch seine Truppe unter die Prinzipalschaft seiner Frau.*) Somit waren die beiden wichtigsten Comödiantengesellschaften von Weibern dirigirt; ein Umstand, der den raschen Verfall der Kunst in dieser Periode gewiß nicht wenig gefördert hat.

Die Wittwe Elenson war eines Bürstenbinders Tochter in Hamburg, eine ausgezeichnet schöne Person, hatte ihrem Mann zu Liebe die katholische Religion

---

welchem Maria und Johannes stehen, darüber steht geschrieben:

Julius Franciscus Elenson
Comoediant annorum XXVIII.

*) Diese Aehnlichkeit mit dem Schicksale der Truppe des Andreas Elenson ist verdächtig; sollten zwei Wittwen Elenson Prinzipalinnen gewesen sein? War nicht vielleicht jener ältere Andreas einer der ältesten Velthensgenossen und seine Wittwe die einzige Prinzipalin dieses Namens? Julius Franz dagegen sein Sohn? Oder gehörte dieser ebenfalls in der spätern Periode zu Velthens Bande? Noch zwei andre Elensone, Karl Ferdinand und Friedrich Wilhelm kommen in der Theatergeschichte vor und werden Söhne des Julius Franz genannt.

angenommen, die Bühne aber nur in wenig Versuchen betreten. Als Prinzipalin zeigte sie sich unternehmend und verschlagen, und wenn sie gleich von der Sache, die sie zu leiten unternahm, nichts verstand, so wußte sie ihren Vortheil doch durch allerlei Listen und Intriguen zu fördern, durch welche sie besonders Velthens Wittwe in die Enge trieb.

Sie heirathete den Harlekin ihrer Truppe, Namens Haak, der früher in Dresden Barbiergesell gewesen. Die Truppe führte nun seinen Namen, und die Frau wußte ihm das chursächsische und königlich polnische Privilegium noch bei Lebzeiten und zum Nachtheil der Velthen zu verschaffen. Beide Frauen trafen zur Krönung Karls VI. 1711 in Frankfurt am Main mit ihren Truppen zusammen. Die Velthen unterlag in dem Wettstreite. Ihre Gegnerin hatte den Vortheil, daß ein Bürger der Stadt ihr ein, für jene Zeit kostbares Theater hatte bauen lassen, und die Hälfte der Velthen'schen Gesellschaft zu ihr überging. Die Haak soll bei dieser Krönung 22000 Fl. gewonnen haben, die sie aber gleich darauf bei einer ganz thörichten und unvorbereiteten Expedition nach Danzig wieder einbüßte.

Die tüchtigsten Schauspieler jener Zeit waren jetzt bei der Haak'schen Truppe vereint, Kohlhardt, eines Magdeburger Predigers Sohn, ein Mann von Bildung und ernstem Streben, der die Aufführung von einigen regelmäßigen und memorirten Stücken, z. B. vom Regu=

lus des Pradon, veranlaßte, Hoffmann und die Ehepaare Lorenz und Neuber.

Im Jahre 1723 starb Haak, an häuslichem und Directoralverdruß. Die Wittwe heirathete zum drittenmale, den Schauspieler Hoffmann, der, obschon ein Mann von gelehrter Bildung, auch den Muth nicht hatte, sich der steigenden Verwilderung der Schauspielkunst mit Energie entgegenzuwerfen. Ein Versuch, den er mit Aufführung des Leo Arminius von Gryphius machte, blieb ganz vereinzelt, er erklärte gegen Gottsched, es sei unmöglich, mit Stücken ohne Harlekin durchzudringen.

Die Anschlagszettel dieser Truppe lauten nicht nur wie die der Velthen'schen, sondern schon merklich marktschreierischer. In Hamburg kündeten sie am 18. Juni 1719 an:*)

„Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung werden heut zum ersten mahl die königl. Pohlnischen und Churfürstl. Sächsischen privilegirten Teutschen Hof-Comödianten denen respectiven Herrn Liebhabern Curieuser Teutscher Schau-Spiele, mit einer sehenswürdigen und Intriguanten Staats-Action aufwarten, genannt:

---

*) Schütze in seiner Hamburger Theatergeschichte schreibt irrthümlicher Weise diese Ankündigungen noch der Velthen'schen Truppe zu.

Nero

der sechste römische Kayser

In den ersten 5 Jahren seiner löblichen Regierung.

Oder

Die Beleidigung aus Liebe.

Mit

Arlequin einem intreßirten Hof-Narren.

Spielende Personen sind:

Nero, der sechste römische Kayser

Octavia, dessen versprochene Braut

Tiridates, ein König von Armenien

Florisane, eine Printzessin so dem Tiridates in Manns-Kleidern nach Rom gefolget.

Alindo, des Kaysers Liebling

Paßqvina, eine närrische und verliebte Cammer-Frau bei Hofe

Arleqvin, der Florisanen Bedienter

Ein Knecht

Etliche Bediente.

Den völligen Beschluß wird machen:

Ein lustiges Nachspiel.

Der Schauplatz ist auf dem großen Neu-Markt hinter den 2 Wilden Männern, in einer mit Dach-Pfannen bedeckten Bude*) und gehet präcise um 5 Uhr an.

Die Person giebt par Terre 1 Marck, auf dem mittlern Platz und auf dem letzten 6 Schillinge. Die Logen werden a parte bezahlt.

N N Der Eingang ist nicht durch das Hauß, sondern durch einen mit Dielen belegten Gang.

---

*) Später kommt auch einmal die Anzeige vor: „und ist das Dach der Bude repariret, also daß die respective Zuschauer und Zuschauerinnen nicht mehr naß zu werden fürchten dürfen.

Auf allen Ankündigungen der Haupt- und Staatsactionen ist Harlekin der Lockvogel, der das Publikum in die Tragödienfalle ziehen muß. Mancher Zettel trägt die Ueberschrift:

„Der sehenswürdige Schau-Platz extraordinärer Arlequinischer Lustbarkeiten“.

Dann sind dessen verschiedene Verkleidungen angegeben, z. B. als:

ein Nacht-Schwermer
eine Junge-Magd mit ihrer Consortin
eine Baßgeige
einen possirlichen Hercules
eine artig inventirte Hauß-Laterne
ein lebendig Bund Stroh u. s. w.

Im Jahre 1721 kündeten diese sächsisch-hochteutschen Comödianten in Hambung die Hauptaction Olympia und Virenus oder der betrunkene Bauer an und die Inhaltsangabe begann folgendermaßen:

„Virenus, nachdem er öfters die verzuckerten Pillen von seiner geliebten Olympia Rubinlefzen gesogen, ihm aber einsmals diese ergetzende Unlust, weiß nicht warum, versaget, ist gesonnen, wegen der Verachtung, Olympia zu verlassen und sich mit der ewigen Freiheit wieder zu vermählen“ u. s. w.

In der sehr beliebten Posse, welche diese Gesellschaft gab, Spirito folletto, der durch 19malige Vor-

stellung den untreuen Liebhaber Horatio verfolgende Poltergeist der Isabella, mit Arlequin, einen von Geistern überall geplagten Passagier, verwandeln, dem Anschlagszettel zufolge, sich Orangen auf den Bäumen in Briefe, aus einer Bouteille wird rother und weißer Wein geschenkt, aus einer Pastete steigt eine Sonnenblume hervor, Horatio haut sie ab und siehe da! der Isabella Kopf fährt heraus, ein Bette geht mit Horatio und Arlequin in die Luft u. s. w.

Wie auffallend hatte sich also schon die Truppe, welche, zunächst auf Velthens folgend, den Vortritt nahm, in das Gauklerwesen geworfen, trotz der studirten und talentvollen Mitglieder.

Die Moliere'schen Stücke sind mit gewissem Rückhalte angekündigt, so in Hamburg im Jahre 1719: „Auf vieler Begehren werden die Königl. Pohlnischen u. s. w. denen respectiven Herren Liebhabern mit einer sehenswürdigen und modesten Hauptaction auffwarten, so aus dem berühmten Moliere entlehnt und betittelt worden: L'Imposteur ou le Tartuffe. Auch les precieuses ridicules wurden in demselben Jahre unter dem Titel „die kostbare Lächerlichkeit oder die spitzfindigen, doch aber recht bestraften Mädchen" gegeben.

Die Elenson-Haak-Hoffmann starb 1725 und hinterließ ihrem dritten Mann die Prinzipalschaft.

Wie stellte sich nun die Wirksamkeit der Wandertruppen in den großen Residenzstädten?

In Berlin genossen die Comödianten unter der Regierung des Churfürsten Friedrichs III. und ersten Königs von Preußen vielfache Unterstützung. Hier führten sie den Namen: Freudenspieler. Harsdörfers sonst selten anerkannte Uebersetzung des Wortes Tragödie in Trauerspiel und Comödie in Freudenspiel hatte hier amtliche Anerkennung gefunden. Obwohl der Hof italienische Oper und französisches Theater hielt, besuchte er doch auch die deutschen Schauspiele.

Der König mißbilligte zwar manchen theatralischen Uebermuth, denn als 1692 in einer Vorstellung des verlorenen Sohnes, Hans Wurst sich mit einem Heiligen und zwei Teufeln herumprügelte, entfernte sich der Hof vor Beendigung des Stückes; dessen ungeachtet vertrat der König sehr entschieden die Comödianten gegen die geistlichen Angriffe, welche sie unter seiner Regierung erfuhren *).

Es waren wandernde Gesellschaften, welche zeitweilig in Berlin spielten, theils im Rathhause, theils in der Königl. Reitbahn oder in hölzernen Buden.

Die privilegirten Weimarschen Hofcomödianten unter

*) Weiterhin Genaueres darüber.

Gabriel Möller zeigten sich periodisch von 1705 bis 1711. Gleichzeitig erschien auch die Truppe di Scio's, der von Wien aus durch Seiltänzerkünste und italienische Pantomimen einen Ruf erlangt hatte. In Norddeutschland verlegte dieser Prinzipal sich auf die schaurigklustigen Haupt- und Staats-Actionen, denn die theatralische Speculation brachte verschiedne Waaren auf den Markt, je nachdem sie auf den verschiedenen Plätzen begehrt wurden. Die Vorstellung des Doctor Faust rief durch den gewaltigen Succeß, den sie hatte, einen geschlossenen Angriff der Geistlichkeit hervor, der auf nichts Geringeres als gänzliches Verbot des Theaters gerichtet war.

Der sparsame König Friedrich Wilhelm I. schaffte italienische Oper und französisches Theater ab, begünstigte aber die Seiltänzer und Comödianten durch fast allabendlichen Besuch. Aus den Memoiren der Markgräfin von Baireuth erfahren wir, daß diese Vorstellungen vier Stunden dauerten und von den französich gebildeten Mitgliedern des Hofes unerträglich langweilig und geschmacklos gefunden wurden.

Hier treffen wir auch auf ein Beispiel, wie weit die Haupt- und Staats-Action bis in die neueste Zeit nach ihren Stoffen griff. 1731 kündigte der Markgräflich Baden-Durlach'sche Hof-Comödiant Titus Maas, der auch große englische Marionetten mit sich führte, „eine sehenswürdige, ganz neu elaborirte Haupt-

aktion, genannt: die remarquable Glücks- und Unglücksprobe des Alexander Danielowitz, Fürsten von Mentzikoff, eines großen favorirten Kabinetsministers und Generalen Petri I., Czaaren von Moskau, glorwürdigsten Andenkens, nunmehro aber von den höchsten Stufen seiner erlangten Hoheit bis in den tiefsten Abgrund des Unglücks gestürzt, veritablen Belisary mit Hans Wurst, einen lustigen Pastetenjungen, auch Scheirfax und kurzweiligen Wildschützen in Siberien" an.

Der Hof untersagte aber die Aufführung aus politischer Rücksicht.

Nirgends in Deutschland erfuhr das theatralische Leben eine so umfassende und reichliche Pflege, als in der Kaiserstadt Wien.

Bei dem derb-sinnlichen, lachlustigen Geschmacke eines behaglich heitren Publikums, eines leichtblütigen Adels, bei der nachsichtigen Moral, welche das Jesuitenregiment eingeführt hatte, durfte der dreiste Humor nicht fürchten auf eine wählerische Kritik, oder auf Anstandsdenklichkeiten zu stoßen.

Der Hof unterhielt die luxuriöseste Oper. Die Ausstattung einer neuen Aufführung kostete oft an 60,000 Fl. Prächtige Theater wurden errichtet, in Wien sowohl als auf den Kaiserlichen Lustschlössern, wo man auch Gartenanlagen und Wasserwerke mit der See-

nerie in Verbindung setzte und dadurch wahrhaft zauberhafte Vorstellungen zu Stande brachte; Lady Montague berichtet in ihrer Reisebeschreibung mit Entzücken von einer solchen. Ein glänzendes Ballet war mit der Oper verbunden und all diese Kräfte traten mit den großen Jesuitenspielen in Bund. Italienische Truppen von Stegreifcomödianten und Pantomimen, auch mit geschickt gelenkten Marionetten versehen, schlugen in den verschiednen Ballhäusern der Stadt oder in Theaterhütten — wie man die Buden nannte — ihre Bühnen auf, waren beliebt beim Volke und beschützt von den Cavalieren und dem Hofe. Auch französische Schauspieltruppen fanden schon früh in Wien eine günstige Aufnahme.

Den deutschen Schauspielen blieben die höheren Stände freilich immer noch stiefgesinnt und großentheils mochten sie es verdienen, das Volk indessen ließ sie nicht im Stiche. Die Wandertruppen nisteten sich ebenfalls in die Ballhäuser ein oder erbauten auf der Freiung, dem Judenplatze oder Neumarkt ihre Hütten, wo zu ebner Erdt 1 Groschen, auf den „für das adelige Frauenzimmer und den Cavalier zugerichteten Penken und Pühnen" aber 2 und 4 Groschen gezahlt wurde und wo man Staatsactionen, besonders aber Burlesken gab, in denen die alten Lustigmacher Pickelhering, Riepel und selbst der halbvergessene Stockfisch ihre Schwänke trieben. Die Prinzipale hatten auch Tänzer und Equilibristen bei

ihren Truppen, ja die italienischen Marionetten machte man sich zu Nutz und spielte, um dem Vergnügen Abwechselung zu geben, heut mit Menschen und morgen mit Puppen. Oft mag dabei das Urtheil zweifelhaft gewesen sein, welche von beiden Partheien sich hölzerner benommen habe.

Um die Weihnachtszeit waren die sogenannten Krippelspiele mit Marionetten sehr beliebt, es war dies die erste Hälfte des alten Osterspieles, von Erschaffung der Welt an bis zur Geburt Christi. So war das Mysterium hier zum Puppenspiel geworden, wie Haupt- und Staats-Action und Hanswurstcomödie es in unsern Tagen sind.

Von welcher Beschaffenheit also die meisten dieser Truppen sein mochten, läßt sich denken, und man ist geneigt dem Umstande, daß die Abgabe, welche die Schauspieler von alten Zeiten her überall an Hospitäler und Armenhäuser zu leisten hatten, in Wien an das Zuchthaus gezahlt werden mußte, eine traurige Bedeutung beizulegen.

Von den Wandertruppen, welche in dieser Periode die Kaiserstadt besuchten, macht Schlager noch folgende namhaft: 1685 die des Peter Hilverding aus Salzburg, von 1690 an des Sebastian di Scio, 1692 die des Joh. Karl Samenhofer, Prinzipal der fürstlich Eggenbergschen Comödianten-Compagnie, 1702

die des Balthaser Brumbach, 1707 der hochfürstlich Würtembergischen Hofcomödianten und 1709 die königlich Polnischen Comödianten unter Jacob Hirschnack.

Der wichtigste Prinzipal aber ist Joseph Stranitzky, der schon 1706, associirt mit Joseph Hilverding und der Anna Maria Naffzerin, auf dem Neumarkte spielte, wobei die Denner'sche und Spiegelberg'sche Familien von der Velthen'schen Truppe ihn unterstützten. Diese Unternehmung war zwar nur eine vorübergehende, aber Stranitzky muß doch dabei so viel Beifall und Vertrauen zu seiner Persönlichkeit erregt haben, daß er, in Association mit einigen patriotischen Bürgern, deren eifrigster der Licentiat Radomin war, im Jahr 1708 im Ballhause der Teinfaltstraße ein Theater eröffnen konnte, das, als erstes Beispiel in Deutschland, die Stabilität des Volksschauspiels in Wien begründete.

Das Unternehmen war immerhin gewagt, denn die italienischen Truppen des Calderoni, Sebastian di Scio und Ristori standen bei Hof, Adel und Bürgern so in Gunst, daß der Magistrat, gerade als Stranitzky sein Theater eröffnete, beschlossen hatte, ein eignes Theater am Kärnthnerthor für Ristori's Gesellschaft zu erbauen.

Joseph Stranitzky, in Schweidnitz geboren, war

nicht ohne Bildung. Er hatte das protestantische Gymnasium in Breslau besucht. Dort lockten die Jesuiten ihn durch Billets zu ihren glänzenden Aufführungen an sich und brachten in ihrem Bekehrungseifer, den von seiner Theaterlust geblendeten Burschen so in die Enge, daß der redlichmeinende Rector Kranz eine List brauchen mußte, um ihn aus Breslau und nach Leipzig zur Universität zu retten. Hier aber ließ ihm das Theaterfieber nicht Ruh, er trat zur Velthen'schen Gesellschaft und versuchte sich als Curtisan. Seine Verwandten entrissen ihn diesem Stande wieder und gaben ihn einem schlesischen Grafen auf die Reise nach Italien mit. Indessen fand hier seine Neigung gerade die willkommenste Nahrung an den Maskenspielen, mit denen er sich sehr vertraut machte. Nach Deutschland zurückgekehrt, wurde er wieder Schauspieler; mit welchem Glücke lehrt der Verfolg.

Er besaß die schriftstellerische Geschicklichkeit, welche in seiner Periode einem Prinzipale fast unentbehrlich war, in vorzüglichem Grade. Unzählige Staatsactionen und Burlesken hat er entworfen, ja andre humoristische Schriften in dialogischer Form herausgegeben, unter denen die „Olla potrida des durchtriebenen Fuchsmundi" am meisten gekannt ist.

Daß Stranitzky's Unternehmen gelang, ist wohl besonders dem richtigen Griffe, der Geschicklichkeit zuzuschreiben, mit welcher er seine Vertrautheit mit den ita=

lienischen Burlesken zu benutzen wußte, um in ihnen selbst ein deutsches volksthümliches Uebergewicht gegen das Fremde siegen zu machen. Die italienischen Formen, sammt den Masken des Pantalon, Leander und der Colombine, behielt er als Grundlage seiner Burlesken bei, aber er wußte ihnen volksthümliche und lokale Färbung zu geben und durch diese Verschmelzung Hoch und Niedrig im Publikum zu gewinnen.

Am wichtigsten war es, daß er den Harlekin wieder zum alten deutschen Hans Wurst zurückformte. Nicht nur, daß er dadurch alle volksthümlichen Erinnerungen, alle alten Späße, alle Traditionen von den Fastnachtspielen her seiner lustigen Person wiedererwarb, er that noch mehr, er warf die conventionelle Maske des Spaßmachers fort, der bloß Possen trieb, um Possen zu treiben, und gab, mit wahrhaft schauspielerischem Takte, seiner lustigen Person eine wirkliche, menschliche Individualität. Er machte aus seinem Hans Wurst einen tölpelhaft pfiffigen, gefräßigen Salzburger Bauern; eine in Wien bekannte und belachte Gestalt, der er durch geschickten Gebrauch des salzburger Dialektes vollständige Persönlichkeit verlieh. So wurde der grüne Hut von nun an das Symbol des grotesk Komischen.

Die Hauptstädter, stets geneigt, über provinzielle Lächerlichkeit ihre eigne zu vergessen, waren bald ganz und gar für ihren Hans Wurst eingenommen, und so schnell und sicher faßte, durch Stranitzky's Talent, die deutsche

Schauspielkunst in Wien Fuß, daß die italienische Gesellschaft sich auflösen mußte, und das für sie neu erbaute Theater am Kärnthnerthore 1712 von Stranitzky bezogen wurde *). Zwar mußte er nach sechs Jahren noch einmal den Schauplatz mit der Gesellschaft der Ferdinand Danese in wechselsweisen Vorstellungen theilen, aber auch diese abermalige italienische Invasion schlug er zurück, und somit war durch ihn das erste stabile deutsche Theater mit Kaiserlichem Privilegium gegründet.

Dies ist der einzige tröstliche Moment in dieser kläglichen Verfallperiode; der einzige Sieg, den wenigstens die Nationalität erringt, wenn auch nicht der gute Geschmack.

Rühriger Fleiß und eifriges Zusammenwirken ist der Stranitzky'schen Truppe gewiß eigen gewesen, sonst hätten sie diesen Erfolg nicht hervorbringen können. Geißler und Huber, zwei der ältesten Velthen'schen Genossen traten hinzu; Gründler, Tilly und der berühmte Pantalon Leinhas gehörten ihr an.

Stranitzky verstand strenge Ordnung zu halten, die er durch den Spruch zu unterstützen pflegte: „Das Theater ist so heilig wie der Altar und die Probe wie die Sacristei **).“

---

*) Lady Montague beschreibt dieses Haus als niedrig und dunkel, die Loge zu vier Personen habe einen Dukaten gekostet.

**) Oft wird dieser Spruch seinem Schauspieler Bönike zu-

So ehrenhaft der Eifer der Truppe aber gewesen sein mag, so kann man doch nicht umhin zu wünschen: er möchte einer besseren Sache gegolten haben. Denn betrachtet man, wodurch Stranitzky beinahe zwanzig Jahre lang die Wiener Schau- und Lachlust gefesselt hat, so schämt man sich dieses Sieges der deutschen Schauspielkunst. Abgesehen davon, daß Stranitzky es auch nicht verschmähte, in den ersten Jahren Marionetten zu Hülfe zu rufen, — denn er erhielt 1714 die Erlaubniß vom Magistrate „zum Fasching Abends nach dem Gebeth Marionettenspiel zu exhibiren," — so war in seinen Productionen überhaupt nur dasselbe schrankenlose Durcheinander zu finden, das wir kennen. Nur mußte der Spaß hier immer die Oberhand behalten, von den wilden Blut- und Schauerscenen der norddeutschen Staatsactionen mochte man in Wien nichts wissen. Nahm das Drama bei Stranitzky einmal eine ernsthafte Miene an, so mußte es sich in dem vornehmen, preciös geschraubten Style halten; das Wunderbare und Seltsame war willkommen, aber es mußte fröhlich und harmlos erscheinen. Die Forderungen des süddeutschen Volkscharakters und seine gesunde lebensfrische Empfänglichkeit deckten sich gleich in den ersten Jahren

geschrieben; er mag ihn im Munde geführt haben, aber daß Stranitzky ihn auf die Bahn gebracht, wird von Oehlers sehr zuverlässiger Geschichte des Theaterwesens in Wien angegeben und ist bei Stranitzky's Directorialstellung sehr glaublich.

dem jungen deutschen Theater auf; was hätte ein wirklicher Volksdichter darauf bauen können!

Stranitzky freilich wußte nur dem Volksgeschmack zu dienen, nicht ihn zu leiten, und sein Repertoir stützte sich hauptsächlich auf die Hans Wurstcomödie, die in Wien ihre eigentliche Einsetzung und Ausbildung erlebte.

Lady Montague beschreibt eine deutsche Vorstellung, die sie 1716 in Wien gesehen. Sie sollte die Geschichte des Amphitrio vorstellen und fing damit an, daß Jupiter aus einem Guckloche in den Wolken fiel und endete mit der Geburt des Herkules. Jupiter benutzte seine Verwandlung, um den Schneider der Alkmene um ein besetztes Kleid, einen Banquier um einen Beutel mit Geld und einen Juden um einen Diamantring zu betrügen. Lady Montague versichert, das Stück sei nicht nur mit unanständigen Ausdrücken, sondern auch mit solchen Plattheiten gespickt gewesen, die der britische Pöbel nicht einem Marktschreier verzeihen würde, hier aber habe sogar das Logenpublikum das Stück ein Meisterwerk genannt, selbst als die beiden Sosias den Scherz gemacht — der allerdings sehr gebräuchlich war — ihre Hosen fallen zu lassen.

Eine weitere Aufklärung über Stranitzky's Repertoir und dessen Aehnlichkeit mit dem der übrigen Truppen, geben noch einige Haupt- und Staats-Actionen, die er selbst verfaßt hat; er pflegte sich als Autor Monsieur Stranützkü zu schreiben. Die Titel lauten:

„Triumph der Ehre und des Glückes, oder Tar-

quinius Superbus mit Hans Wurscht den Unglückseligen Verliebten, durchgetriebene Hoffschrantz, intressirten Kuppler, Närrischen Großmütigen und Tapferen Schloß Stürmer.

Die Enthaubtung des Weltberühmten Redners Ciceronis mit Hans Wurscht dem seltsamen Jäger, lustigen Fallirten, Verwirrten Briefträger, lächerlichen Schwimmer, übel belonten Botten ꝛc., daß übrige wird die Action selbst vorstehlen.

Die gestürzte Tyranney in der Person des Wüttrichs Polifonte oder Triumph der Liebe und Rache mit Hans Wurscht, den getreuen Spion, einfältigen Soldaten, leichtsinnigen Liebhaber und was für Lustbarkeiten ferner seyn, wird die Action selber vorstehlen.

Nicht diesem, dem es zugedacht,
Sondern dem das Glücke lacht.

oder der großmütige Frauenwechsel unter königl. Personen mit Hans Wurscht den Verrätherey-Intriganten und übel belonten Liebes Envoye.

Sieg der Unschuld über Haß und Vorrätherey oder

Scepter und Krone
Hat Tugend zum Lohne.

mit Hans Wurscht den Doctor in der Einbildung und seltsamen Complimentario.

Die glorreiche Marter deß Heiligen Joannes von Nepomuck unter Wenzesla dem Faulen, König von Böhmen und der politischen Staats-Streiche und verstellten Ein-

fald des Doctor Babra, eines großen Favoriten des Königs giebt denen Staats-Scenen eine modeste Unterhaltung."

Dies Stück ist im Manuscript wieder ein seltsames Gemisch von scizzirter Improvisation, aufgeschriebener Prosa und holprichten Alexandrinern. Der Lustigmacher darin heißt Meister Hans und ist Pragerischer Freu-Mann (?) und Gevatter des Königs.

„Die Verfolgung auß Liebe oder die grausame Königin der Tegeanten Atalanta mit Hans Wurst den lächerlichen Liebs Ambassadeur, betrogenen Curiositäten-Seher, Einfältigem Meichl-Mörder. Interessirten Kammerdiner. Uebelbelonten Beeder-Achselträger. Unschuldigen Arrestanten. Interessirten Auffstecher. Wohlerercirten Soldaten und Inspector über die bei Hoff auf der Stiegen essenden Gallantomo ꝛc. ꝛc."

Diese Stücke sind alle sehr platt und langweilig und aus Gemeinplätzen gemacht, auch sucht man oft vergebens nach den Situationen, in welchen Hanst Wurst auf dem Titel verkündigt ist; man sieht, diese Herrlichkeiten sind oft eine leere Lockspeise.

Auch die Burlesken, welche Stranitzky als Nachspiele gab, sind denen der norddeutschen Truppen ähnlich. Der italienische Ursprung der Intriguen ist unverkennbar. Sie sind mit Arien und Duetten ausgestattet, wovon Stranitzky und seine Nachfolger eine ansehnliche Sammlung veranstaltet haben, um diese oder jene Piece immer wie-

der als Einlage brauchen zu können.*) Es wurde hier mit der Poesie sehr praktisch hausgehalten.

Kein Zweifel ist, daß Stranitzky's Darstellungsweise mit der rohen und platten Manier seiner schriftstellerischen Productionen gleichen Schritt hielt; sie ging schlechterdings auf Possenreißerei aus. Aber er hatte sie mit einer gewissen Treuherzigkeit seinem Publikum so vertraut gemacht, daß man bis in sein hohes Alter selbst die verbrauchten Späße immer wieder als liebe Bekannte willkommen hieß.

Hier bildete die Stabilität des Theaters, die lange tägliche Bekanntschaft des Publikums mit seinem Lustigmacher, zum erstenmale in Deutschland jenes vertrauliche Verhältniß beider zu einander aus, das dem Schauspieler eine so große Sicherheit verschafft und ihm das Recht des Hofnarren giebt: auch Lieblingsneigungen und Thorheiten seines großen Herren, des Publikums, angreifen zu dürfen. Dies ist ein Verhältniß, in dem die einmal gewonnene Lachlust der Menge, wie ein wohlangelegtes Kapital, ohne Müh und Arbeit Zins zu Zinsen schlägt und dermaßen anwächst, daß wenn sich nur die bekannte Stimme hören läßt, nur die Nase des Komikers aus der Coulisse guckt, schon Jubel und Gelächter das ganze Haus erfüllt.

---

*) Ein vollständiges Burlesken-Scenarium und mehrere Hanswurst-Arien enthält der Anhang dieses Theiles.

Stranitzky war der erste deutsche Komiker, der diese Frucht einer zwanzigjährigen Vertrautheit mit seinem Publikum genoß. Aber er dachte nicht, sie egoistisch mit in's Grab zu nehmen, sondern als er die Abnahme seiner Fähigkeiten fühlte, war ihm, wie einem guten Herrscher, daran gelegen, den Pritschenscepter auf einen würdigen Nachfolger zu vererben. Er verschrieb 1725 Gottfried Prehauser, der sich seit einigen Jahren bereits einen Ruf als Hans Wurst erworben hatte.

Er war 1699 geboren, der Sohn eines gräflichen Hausmeisters in Wien und hatte früh als Feldpage eine Campagne in Ungarn mitgemacht. Mit siebzehn Jahren war er bei einer zusammengelaufenen Bande in einer Wiener Vorstadt aufgetreten, dann mit einem Marionettenspieler, hierauf mit verschiedenen Wandertruppen umhergezogen, und hatte mit Glück die Liebhaber und Prinzen gespielt. Nur die Noth der Gesellschaft und seines Prinzipals Hilverding inständiges Bitten hatte ihn 1720 bewogen, den Hans Wurst zu übernehmen. Es geschah gerade zu Salzburg und er hatte dort Gelegenheit die provinzielle Färbung, welche Stranitzky dem Hans Wurst gegeben, sich anzueignen. So war er um so mehr geeignet dessen Nachfolger zu werden, und nachdem er nun noch einige Jahre, meistens als Prinzipal, Schlesien, Böhmen, Mähren und das Reich durchzogen, nahm er Stranitzky's Ruf an.

Anfangs spielte er neben diesem in Wien die zweiten

komischen Rollen, bis Stranitzky die Umstände für einen der seltsamsten Acte der Theatergeschichte reif hielt.

Eines Abends nämlich, nach Beendigung der Vorstellung, die seinen Zwecken günstig gewesen, trat Stranitzky hervor und sprach zum Publikum: „Wollen Sie wohl einem alten Manne, der Ihnen manchen vergnügten Abend gemacht hat, eine Bitte gewähren? — Ja! Ja!“ rief das Publikum mit einem Munde. Stranitzky ging in die Coulisse und brachte Prehauser hervor, „Nehmen Sie diesen jungen Mann als meinen Nachfolger an, ich finde Keinen fähiger meinen Platz zu besetzen.“ Alles war still; theils mochte der Gedanke: den alten Hans Wurst an der Grenze alles Witzes zu sehen, für das Publikum etwas Wehmüthiges haben, man mochte daher durch schnelle Einwilligung ihn nicht kränken, theils war das Vertrauen zu Prehauser wohl auch noch nicht hinlänglich befestigt. Der Moment war kritisch. Prehauser bewies gewiß nicht geringen Hanswurstlichen Takt, daß er plötzlich auf beide Knie niederfiel, die Hände drollig gegen das Publikum ausstreckte und ausrief: „Meine Herren! ich bitte Sie um Gottes Willen, lachen Sie doch über mich!“

Alles lachte und klatschte, indem Stranitzky ihm jetzt feierlich die Pritsche einhändigte. Prehauser hatte gewonnenes Spiel und jener Fußfall gab ihm bald das Recht sich alles zu erlauben.

Der große Haufe ist wie ein großer Herr; wer sich vor ihm demüthigt, darf nachher unverschämt sein.

Stranitzky starb zu Ende des Jahres 1727. Er hatte Vermögen erworben, besaß zwei Häuser, deren eins auf dem Salzgrieß noch lange nachher das Hans Wurstische Haus genannt wurde und in welchem — eine seltsame Ironie des Schicksals — nach vierzig Jahren die Litteraten sich zu versammeln pflegten, welche unter Sonnenfels Vorkampfe den Hans Wurst und die Stegreifspiele von der Wiener Bühne vertrieben.

Stranitzky's Privilegium wurde 1728 für zwanzig Jahre auf zwei italienische Hofkapellisten, Berosini und Sellier, übertragen.

Es war die Zeit der Gunst und Erndte für die Ausländer an den deutschen Höfen, und Italiener in's Besondere werden wir noch lange, ja selbst bis in die neueste Zeit, an der Spitze unsrer Theater sehen, welche die Blüthe des nationalen Geistes, also doch wenigstens in Haupt und Gliedern deutsch sein sollten.

Die Impressarii eröffneten noch ein zweites Theater im Ballhause auf dem Franziskanerplatze, engagirten eine italienische Opera buffa, die nun, mit der deutschen Truppe abwechselnd, in beiden Häusern spielte. Man sieht, wie ergiebig der Wiener Boden für theatralische Unternehmungen war.

Die deutsche Gesellschaft hatte indeß 1726 ein vortheilhaftes Talent in Andreas Schröter erworben, der den Bramarbas trefflich spielte, und Prehauser übertraf seinen Vorgänger nach kurzer Zeit. Er besaß mehr wirklich

komische Kraft, mehr mimisches Talent als Stranitzky, und wenngleich seine Lazzi und Possen den Hans Wurst-Charakter behielten, wenngleich er in den tausendfachen Verkleidungen, in denen Hans Wurst in den Stegreifsburlesken zu erscheinen pflegte, ebenfalls übertrieb, so that er es doch immer auf Grund der Natur. Seine Karrikaturen blieben noch erkennbare Menschen, verloren sich nie ins Fratzenhafte. So konnte er in späteren Jahren sogar in regelmäßigen Stücken Rollen übernehmen; den Just in Minna von Barnhelm soll er vortrefflich gespielt haben.

Einstweilen trieb die Wiener Bühne allen Unfug der Farcen und des Stegreifspieles lustig fort. Durch immer vermehrte Beimischung opernhafter Elemente, durch Decorationsverschönerungen, welche die Impressarii vornahmen, wurde die Vorstellung immer bunter; leere Schau- und Lachlust blieben die Stützen des Theaters.

So war denn von Wien nichts weniger, als eine Veredlung der mittelalterlichen dramatischen Elemente zu erwarten; aber es leistete dem Vaterlande den wichtigen Dienst, den ganzen Krankheitsstoff des schrankenlos Grotesken an sich zu ziehen und den letzten Kampf einer wilden Crisis auf sich zu nehmen, die wir später beobachten werden *).

---

*) Zu näherer Veranschaulichung dieser Epoche verweise ich auf die Hanswurstiaden im Anhange dieses Theiles.

Wir haben uns zu den übrigen Wandertruppen zurückzuwenden.

Die Spiegelberg-Denner'sche Familie, welche sich 1710 als selbständige Bande von der Velthen'schen Gesellschaft abzweigte, machte sich durch ihre Wanderungen nach Dänemark, Norwegeu und Schweden merkwürdig. Es waren die ersten Abentheuerzüge, welche die deutsche Schauspielkunst in fremde Länder unternahm*), denen es denn auch an Beschwerden, Gefahren und seltsamen Begebenheiten nicht fehlte.

In Schweden bei einer Vorstellung vom Falle Adams, als die Gerechtigkeit und Barmherzigkeit in der Glorie erschien, fielen die zahlreich anwesenden Landleute andachtsvoll auf die Knie.

Als nach einer tagelangen Irrfahrt auf dem gefrornen Belt, die Gesellschaft, bei der heftigen Kälte in alle möglichen Theatercostüme gehüllt, ans Land trat, wußten die betutzten Gothländer nicht, ob sie die wunderbaren Gäste verehren oder fürchten sollten. Bei dieser Gelegenheit hatten sich alle Frauen der Gesellschaft die Füße erfroren, einer Tochter Denners mußten die großen Zehen beider Füße abgelöst werden, — ein blutig Opfer auf Melpomenens Altar — und erst nach fünf Monaten konnte

*) 1737 ging die erste Expedition unter Sigmund, Hilverding und Scelary nach Rußland.

sie, und auch nur sitzend, in Braunschweig während der Messe agiren.

Diese Truppe giebt uns schon das vollständige Bild des Budencomödiantenwesens, sie nannte sich „weltberühmte hochdeutsche Comödiantenbande", gab ihre Anschlagszettel auf ganzen Bogen, während Velthen nur ein Quartblatt ausgegeben hatte, verzierte sie auch mit allerlei Holzschnitten und Versen. Bei der Ankündigung einer Nachcomödie „alte Weiber jung zu machen" stehen z. B. folgende Reime:

„Wer eine Alte hat, der bring sie heut zu mir
ich stelle sie zur Lust in der Comödie für.
Wie ich die Alten jung und lieblich machen kann.
Drum sehen Sie's mit an, wie ich's verrichten kann."

Die Schlußanzeige aller Zettel lautete in Hamburg:

„Hier in der Fuhlentwiet, dem Bremer Schlüssel über,
Da giebt man 16, 8, 4 Schilling und nichts drüber.
Es wird präcis fünf Uhr bei uns gefangen an,
Das ist allzeit gewiß und hiemit kund gethan."

Von Spiegelbergs Truppe zweigte sich 1725 die „auserlesene und gewiß remarquable hochteutsche Comödianten-Compagnie" Försters ab, eines Zwickauer Predigers Sohn, der auch Marionetten mit sich führte und auf dessen Bühne heut die Menschen, morgen die Puppen, ja zu Zeiten beide in anmuthiger Vermischung agirten. Es ist merkwürdig genug, daß dennoch bei seiner Bühne talentvolle Schauspieler sich bemerkbar machten. Nicht

nur zeichnete seine schöne Frau und deren Schwester sich aus, sondern der nachmals berühmte Schönemann debütirte hier 1725, Lambert, Knaut, Rainer, Risch blieben lange angesehene Namen, Ludovici — ein Wittenberger Magister — und Wezell zeichneten sich ganz besonders durch ihre Fruchtbarkeit in Erfindungen von Haupt- und Staatsactionen aus. Wezell rühmte sich, in zwei Nächten ein solches neues Stück verfertigen zu können, er war der Schöpfer des berühmten „Tamerlan", von welchem sich wenigstens der Anschlagszettel erhalten hat, auf dem wir auch noch eine jener moralischen Betrachtungen über den Inhalt finden, wie Velthen sie eingeführt hatte.

Dieser Zettel lautet folgendergestalt:

Der auf eine seltsame Art triumphirende

TAMERLAN

Oder

Die spielende Fortuna.

Bei der Person

Des von dem Gipfel des Glücks in den Abgrund der Verzweifflung gestürtzten

BAJAZETH

Vorher sehr stoltzen endlich aber gedehmütigten

Türkischen Kaysers

Oder

Der weibliche Arlequin.

Avertissement

Nichts ist wohl in der Welt unbeständiger als das unbeständige Glück selbst, weil es öfters ganz unvermuhtet aus einem Fürsten einen Sclaven und aus einem Bauren einen Edelmann machet; Und wer heute Kronen trägt, kann öffters des morgenden Tages nicht eines Pfennigs Herr seyn, dieweil sich niemand vor seinem Ende glückselig preisen kann.

Eben diese Worte erinnte sich ehemalen der von dem König der Perser gefangne und zum Holtz Stoß verdammte Lydier König Crösus, daß Solon auf Befragen: Wer wohl auf der Welt der Glückseligste wäre? die Wahrheit geredet, wenn er gesprochen:

Nemo ante Obitum beatus.

Eben ein gleiches siehet man an dem heute in unserer Action vorkommenden Bajazeth, der sich gleichsam gantz hochmüthig einen Herren der Welt nennete; allein ehe ers sich versahe, wurde er aus einem so großen Kayser ein Sclave, ja noch weniger als ein Sclave des Tamerlans, indem er auf Befehl desselben in einem eisernen Kefig mit Ketten geschlossen zur Schau herum geführet wurde, worin er sich denn endlich aus Verzweifelnng getrieben, den stoltzen Schedel eingestossen.

Und dieses ist der Grund, worauf unsere heutige Action beruhet.

Was aber den Tamerlan betrifft, so werden seine

barbarische Thaten, so viel es der Schauplatz zulassen will, heute einigermaßen vorstellig gemacht werden, welcher wegen seiner Grausamkeit, da er gleichsam (wie Attila) eine Blut-Peitsche und Züchtiger der Tyrannen genennet, als ein Tyranne selbst seinen Lohn empfangen, indem er von seinen Anhängern bald aus dem Wege geräumt worden.

Die Liebes-Intriguen zwischen Bajazeth und seiner verlassenen Braut Maecha, die ihm als ein Narre verkleidet bis in das Lager des Tamerlans unerkannt gefolget, werden die Pieçe adouciren; weil auf diese Weise ein Frauenzimmer vor heute eine lustige Person vorstellet, daher auch die Comödie betitelt worden

Der weibliche Harlequin*).

Daß Prinzipale wie Förster die Lokalgeschichte der Städte, die sie besuchten, zu ihrem Vortheil ausbeuteten, ist ganz begreiflich. So führte denn Förster in Hamburg auf: „eine recht sehenswürdige Hauptaction: die bekannten Seeräuber Claus Störzenbecher, Gädche Michael, Wiegmann und

*) Mit der Reputation dieses Wezell'schen Stückes konnte sich nur eines von Ludovici messen, nämlich: „das blutige und doch muthige Pegu oder die an dem asiatischen Horizonte hell aufsteigende Reichs-Sonne in der preiswürdigen Person der asiatischen Banise." Diese Staatsaction war aus Zieglers Heldenroman gezogen und mit vielen Gesängen untermischt.

Wiegbold. Wie dieselbigen in dem heiligen Lande gefangen genommen, in Hamburg auf dem Grasbrock nebst 150 Mann zu öffentlicher Execution sind gebracht worden." Auf dem Anschlagszettel war im Holzschnitte das Schaffot abgebildet, auf welchem der Scharfrichter so eben einem der Seeräuber den Kopf abschlug, während verschiedene andere schon am Galgen hingen und auf's Rad geflochten worden waren.

In diesem Mordspektakel wurde denn, nach alter Weise, ein großer Aufwand von Kälberblut gemacht, nachher aber ein lustiges Nachspiel: Harlekin, die lebendige Uhr, aufgeführt.*)

Förster gab später seine Gesellschaft auf und wurde Canzellist und Bauschreiber beim Herzog von Hildburghausen.

Von einem Prinzipal Frise, der sich noch 1734 in Hamburg mit seiner Bande präsentirte, giebt uns ein Anschlagszettel den Beweis von der langen Fortdauer der Velthenschen Einrichtung desselben. Auch hier finden wir noch einen biblischen Gegenstand und die moralische Nutzanwendung, welche sicherlich aus jener früheren Epoche stammt.

---

*) Unter seinen Nachspielen kommt auch varietas delectat vor, das wir schon auf dem Repertoir des sächsischen Hoftheaters im Jahr 1690 gefunden haben.

Der Zettel lautet:

Mit gnädiger Bewilligung einer Hohen Obrigkeit,
werden heute Dienstag, als am 19. Juni 1734
Auf Vieler Vornehmen Begehren,
Die allhier anwesenden Hoch-Teutschen
COMOEDIANTEN
Allen curieusen Liebhabern Teutsch-Theatralischer Piecen
auf einem gantz neuen Theatro, mit galanten Kleidungen und Auszierungen, unter einer angenehmen Instrumental-Music, untermischten Arien, Balletten und Täntzen, aufführen,

Eine vortrefliche nnd recht sehens-würdige Haupt-Action,
Betitult:

Die im Schosse der Wollust ertödtete Stärke,

Oder:

SIMSON und DAELILA,

Mit

Arlequin, einem lustigen Jäger, Hochzeit-Bitter und interessirten Kuppler.

Inhalt:

Tugenden und Laster sind die Begleiter des Menschlichen Lebens, doch mit diesen Unterscheid, daß, da jene uns ein Pharus sind, welcher uns zur Wohlfahrt führet, diese im Gegentheil auf dem grossen Welt-Meer zu Syrenen werden, deren Schmeicheleien, wie lieblich sie auch scheinen, denen bezauberten Ohren einen gantz gewissen Weg

zu ihrem unvermeidlichen Verderben eröffnen. Die Wahrheit des letztern bestättigt in seiner unglückseeligen Person der Israelitische Hercules, oder, damit wir ihn bey seinen rechten Nahmen nennen, Simson in Israel. Die gantz ungemeine und fast übernatürlichen Qualitaeten dieses Helden, setzten ihn so wohl bei seiner eigenen Nation, als auch bei den angräntzenden Philistern in solches Ansehen, daß auch die blosse Benennung seines Namens schon capable war, einem jeden, der ihn sahe, eine sonderbare Ehrerbietigkeit zu inspiriren. Hätte nun dieser Simson in denen Schranken der Tugend, den Wandel seines Lebens geführet, so würde er das Schloß seiner Glückseligkeiten auf Marmor und Diamant gegründet haben; weil er aber auf die Thorheit der Wollust verfiel, und nicht glaubte quod sub hac herba anguis lateret, so muste er das Labyrinth seines Untergangs mit eignen Händen bauen. Die Historie davon ist jedermann bekannt, weil sie aber ihren Circumstantiis nach, mehr Welt- als Geistl. ist, so haben wir uns Theatralische Freyheit genommen, die Serieusité der Materie mit ein und anderer Lustbarkeit zu produciren, wovon der Augenschein hoffentlich das gesuchte Contentement geben wird.

Praesentationes:

1. Simsons Löwen Kampf.
2. Des erlegten Löwens Aas, in welchem ein Bienen-Schwarm und Honig gefunden wird.

3. Wie Simson, vermittelst zusammen gebundenen Füchsen, das Korn der Philister in Brand gestecket.

4. Die Niederlage der Philister durch einen Esels-Kinnbacken, aus welchem Wasser springt.

5. Wie Simson die beyden Thüren an dem Stadt-Thor zu Gasa aushebet und davon trägt.

6. Simsons dreyfache Stärck-Proben.

7. Dagons Tempel, welcher einfällt, und alle darinnen befindliche Philister, nebst dem Simson, erschlägt.

Ballette und Täntze:

Solche werden im Wercke selbst zu sehen seyn.

Nach Endigung der Haupt-Action soll eine extra lustige Nach-Comödie den Beschluß machen.

Der Schau-Platz ist in der Fulen-Twiete, neben dem Bremer-Schlüssel über, in der grossen Comödien-Bude und wird präcise um 5. Uhr angefangen. Der beste Platz gilt 1. Marck, der andere Platz 8. Schilling, und der letzte Platz 4. Schilling.

Nach Copenhagen führte schon 1712 ein Herr von Quoten eine deutsche Truppe und muß doch wohl durch die Haupt- und Staatsaction so viel Sensation

erregt haben, daß Holberg dadurch zu seiner Parodie „Ulysses von Ithacien" veranlaßt wurde.*)

Unter dem Prinzipal Lorenz, dem das Weimarische Privilegium von Möller überkam, zeichnete sich der berüchtigte Eckenberg zuerst durch sogenannte Starkenmanneskünste aus, die ihn zu großem Ansehn brachten. Er war ein bernburger Sattlergesell, heirathete, als er seine Equilibristen-Fähigkeit erprobt hatte, eine Seiltänzerin, und seine Körperkraft und ihre Geschmeidigkeit müssen merkwürdig genug gewesen sein, weil er dadurch ein für jene Zeit bedeutendes Vermögen von 48000 Rthlr. erwarb, in Berlin ein Privilegium erlangte, 1734 ein eignes Schauspielhaus erbaute, Comödianten um sich sammelte und sich nun als Tyrannenagent, Seiltänzer, Voltigirer, Luftspringer und starker Mann mit allerlei Actionen, aber auch mit großen italienischen lebendigen Schattenspielen in allen großen Städten sehen ließ. Den König von Dänemark bezauberte er dergestalt, daß dieser ihn in den Adelstand erhob. Im Gegensatze zu seiner brillanten Carriere wurde einer seiner beliebtesten Schauspieler Einsiedler und starb als „Bruder Hummel" im Geruche der Heiligkeit.

---

*) Sollte er übrigens dazu nicht durch das Stück „Ulysses und Penelope" veranlaßt worden sein, das schon auf Velthens Repertoir war und vielleicht auch von Quotens Gesellschaft gespielt wurde?

Unter den unwürdigsten Banden wird die 1720 von Haßkarl gestiftete genannt, welche in den Bädern umherzog. Sein vornehmster Schauspieler Markgraf figurirt als ein Ausbund brutaler Gemeinheit, pflegte auch in seinen Reden dergestalt stecken zu bleiben, daß darüber wiederholentlich der Vorhang fallen mußte. Ein gewisser Holzward übernahm die Truppe und trat damit 1726 in Dienst des Herzogs von Mecklenburg-Strelitz, der freilich nur fünf Jahre währte, aber doch das abermalige Beispiel eines Hoftheaters darbietet. Hier rangirten die Schauspieler wieder mit den Lakayen und zwar ganz augenscheinlich, denn sie mußten Herzogliche Livree tragen.

Einer der ältesten Prinzipale war Johann Ferdinand Beck, der eine „hochfürstlich Waldecksche privilegirte hochdeutsche Hofcomödianten-Gesellschaft" führte. Er hatte sich als Hans Wurst und Zahnbrecher schon 1703 durch einen Kupferstich verherrlichen lassen, in dessen Unterschrift er unter anderm sagt:

Ein Künstler der bin ich, wer dieß nicht glauben will,
Setz' sich auf einen Stuhl und halte mir nur still,
Ich nehm' die Zähne aus, suptile und behände,
So hat der Schmertz, die Qual auf einmal gleich ein Ende.
Ich bin ein solcher Mann, der noch viel mehr kann machen,
Wer mich agiren sieht, den mache ich zu lachen. u. s. w.

Dieser Doppelkünstler vom Pelikan und von der Pritsche hatte aber eine künstlerisch merkwürdige Seite: er hatte den Hans Wurst weder italienisirt, noch, wie Stranitzky,

seinen Charakter geändert. Er conservirte den alten rohen Gesellen in Gestalt und Wesen und kündigte noch 1736 in Hamburg die Haupt- und Staats-Aktion: „Das große Ungeheuer der Welt, oder Leben und Tod des ehemals gewesenen kaiserlichen Generals Wallenstein, Herzog von Friedland*), mit Hans Wurst" an.

Unter den amphibischen Marionetten- und Comödiantentruppen wurden die von Kuniger und dem Schneider Reibehand sprichwörtlich, um Gauklerwirthschaft zu bezeichnen. Der letzte schaffte endlich die Menschen ganz ab und hielt sich an die Puppen, weil diese, wie er versicherte, ihm niemals Verdruß gemacht hätten. Unter seinen Schauspielern befand sich Franz Schuch, der den Harlekin am längsten in Ehren erhalten hat.

Elensons Schwiegersohn, der sogenannte Dresdner Müller, ferner Richter, auch der Hessencassel'sche Hofcomödiant Stoll und der Weissenfelser Hoftrompeter Scheller mögen auch als Prinzipale des nördlichen und westlichen Deutschlands zu nennen sein; in Bayern, Salzburg, Oesterreich, Steyermark, Böhmen und Mähren zeichneten sich Peter Hilverding, genannt Pantalon de Bisognosi, Tilly, Geißler, Markus, Brunius und die Wittwe Feld aus.

Diese zigeunerhaften Banden schleppten in buntem

*) Wir erinnern uns das Stück schon auf Velthens Repertoir gefunden zu haben.

Gewimmel den Thespiskarren durch alle Strapatzen und Wechselfälle launischer Erfolge, um einander den Bissen Brod abzujagen, den die Schau- und Lachlust der Menge sich abgewinnen ließ. Nach Velthens Tode läßt sich von keiner Truppe mehr behaupten, daß sie auf etwas Anderes, als den Erwerb ausgegangen sei.

Die Concurrenz, ein wohlthätiger Sporn für die Industrie, erweist sich künstlerischen Productionen immer nachtheilig, weil sie zu verflachender und avilirender Augendienerei gegen den großen Haufen treibt und den Pöbelgeschmack zum Maßstab der geistigen Entwicklung macht. Die steigende Concurrenz hetzte nun die Truppen einander auf die Fersen; aus einem Bankerott in den andern, flüchteten sie zur elendesten Gaukelei.

Die Denkwürdigkeiten, welche ein beliebter Harlekin geschrieben, geben von dieser Budenpraxis einige Proben. So erzählt er: „Meistentheils mußte die lustige Person Vormittags zu Pferde die Ankündigung der Stücke auf den Straßen machen, wo nicht in völliger Kleidung, doch unter einer Schellenkappe und einer Brille auf der Nase. Wenn der Spaßmacher bei guter Laune war, saß er wohl verkehrt auf dem Pferde und hielt den Schwanz in der Hand. Nach dreimaligem Trommelwirbel las er die Anschlagszettel vor, er mußte dabei schnarren, lispeln oder durch die Nase reden, die Zettel vertheilen, auch an öffentlichen Plätzen oder den Hauptecken ein auf Wachstuch gemaltes Bild auseinanderrollen, worauf alle das

Wunderbare des zu gebenden Schauspiels mit lebhaften Farben aufgetragen war.“

Alle diese widrigen und bettelhaften Zustände, welche ihre Analogie heut zu Tage kaum bei den elendesten Provinzialbanden finden, die ganz außerhalb der Beurtheilung des theatralischen Lebens liegen, erzwingen hier eine ausführliche Betrachtung, weil sie in dieser geschichtlichen Epoche leider die ganze Schauspielkunst allein repräsentiren. In diesem kläglichen Aufzuge, gestützt auf die Gemeinschaft mit Marionetten, auf Equilibristen-, Taschenspieler-, Gaukler- und Zahnbrecherkünste hat der Schauspielerstand im ersten Dritttheil des achtzehnten Jahrhunderts sich in der Achtung der Nation den furchtbarsten Stoß gegeben. Auch nicht eine einzige Truppe vermochte dem Geiste und der Würde der Bühne Anerkennung zu verschaffen.

Verschwunden war der frische unternehmende Ton der Studententruppen, die, wenn auch in falsche Richtungen verirrt, doch immer noch auf Geist und Wissenschaft sich stützten, die, wenn auch roh und ungebehrdig, doch Schwung und Begeisterung bewahrten. Nur ein abgestanden pedantischer Handwerksgeist war zurückgeblieben. Und Glück genug, wo der sich nur erhielt, denn jetzt bildeten sich die Truppen aus zusammengelaufenen Leuten, hie und da mit Talent, selten mit den nothdürftigsten Kenntnissen ausgerüstet, nur durch den gemeinsamen ungewissen Erwerb, durch ihre Absonderung von der übrigen bürger-

lichen Gesellschaft und durch ein Zunftwesen zusammengehalten, das dem getreu mittelalterlichen Charakter dieser untergehenden Kunstepoche nicht fehlen durfte.

Zunftgruß und Spruch galt unter ihnen, wie bei den Handwerkern, theilweis noch bis in die Mitte des Jahrhunderts. Nach den streng gesonderten Rollenfächern ließ sich ein Jeder tituliren: Herr Königsagent, Tyrannenagent, Curtisan, Harlekin, Pantalon u. s. w., und mit um so größerer Eifersucht und Steifheit wurde auf Anerkennung des Ranges im abgeschlossenen Kreise des Standes gehalten, als dieser Kreis der einzige war, in dem sie galt.

Iffland giebt uns, aus der ihm noch nahen lebendigen Tradition, folgende Schilderung dieser Verhältnisse: „Den allertragischesten Helden mußte der zweite Held zuerst grüßen, wogegen jener nur erwiderte. Die, welche die Vertrauten spielten, waren baarhäuptig, so wie der erste Held oder Tyrannenspieler sich blicken ließ. An öffentlichen Orten hatten die ersten Häupter ihre Plätze allein, die andern wichen von selbst und durften nur auf herablassende Ladung sich nähern.“

Hierzu muß noch ergänzt werden, daß damals die Anciennität das größte Gewicht unter den Comödianten hatte und daß die herrschsüchtigen Launen, welche heut zu Tage von den blühenden Talenten geltend gemacht werden, damals von Seiten der alten, langgedienten den Prinzipalen die Köpfe warm machten. Bis zu dem Wendepunkte,

wo das Alter unfähig wird, und wo es dann auch erbarmungslos über Bord geworfen wurde, war es eine Macht bei den Truppen, die dem Prinzipal unbequem fiel, dem jüngeren Schauspieler aber wohlthätige Scheu und Ehrfurcht einflößte und eine geordnete Gliederung der Gesellschaft erzeugte. Der Handwerksgeist documentirte sich darin vollständig.

„Ein Neuling — so erzählt Iffland weiter — konnte nur durch Dienstjahre das Recht erlangen, in Gegenwart älterer Mitglieder bedeckt zu erscheinen. Ein Wort über das Spiel der älteren Glieder ward für ein Zeichen des Wahnsinns genommen. Ein Tadel eines zu gebenden oder gegebenen Stückes war ein Verbrechen, worauf Absonderung oder Ausstoßung erfolgte. Die Aufnahme eines neuen Mitgliedes in die Schauspielerzunft geschah mit der größten Umständlichkeit. Die erste Frage an den Neuling war „„kann der Herr eine Zepter-Action machen?““ Hierauf wurde ihm ein Commandostab eingehändigt, mit welchem er probiren mußte, entweder ihn feierlich in der Hüfte ruhen zu lassen oder damit fernhin in das unbekannte Land gebieterisch zu deuten. Bewährte sich dabei ein Geist, welcher Formalität wittern ließ, so ward ihm eine donnernde Rede abbegehrt. Konnte diese das Kopfnicken der alten Gesellen erlangen, so trat das Oberhaupt vor, an den Neuling heran und sprach folgende Worte: „„Ist der Herr eines Paars schwarz sammtner Beinkleider mächtig?““ Konnte

diese Frage bejaht werden, so war mindestens die Fähigkeit entschieden, angenommen werden zu können. Diese erfolgte nun nach Anmahnung und Angelobung zu Gehorsam, Arbeit und Demuth — Dinge, die in der neueren Kunstperiode etwas in Vergessenheit gerathen sind — oder man trank langsam und viel mit dem ehrenwerthen Kollegen, ließ ihm einen Gedächtnißthaler in den Seckel gleiten, beschenkte ihn mit vielen Lehren und ließ ihn weiter ziehen.

Selten erschienen die ersten Trauerhelden im gemeinen Leben ohne Degen, die Prinzipale ließen wohl auch am Degengehänge, welches üppig unter dem Westenschooße hervordrang, etwas von mancherlei bunten Steinen wahrnehmen.

Das Oberhaupt allein trug eine Scharlachweste mit Gold besetzt; auch Permissionsweste genannt, weil sie den Besitzer der Privilegien kenntlich machte. Jüngere Mitglieder strebten nach einem Treffenhute; und ihr irdisches Wohl war begründet, wenn sie zu Atlas-Unterkleidern zu gelangen wußten. Die Farbe davon wählten sie gewöhnlich in Rosa oder einem brennenden Carmoisin.

Diese Männer hatten unter sich keine Gesetze, aber Uebertragung von Gebräuchen und Herkommen, auf welche sie mit Steifsinn hielten.

Es war alles so zunftgerecht, innungsmäßig und undurchdringlich, daß keine Macht und kein Ansehen die

unbeträchtlichste Veränderung in dem geschlossenen Ganzen hätte hervorbringen können.

Wenn aber auch das Innere ihrer Vorstellungen steif oder seelenlos, wohl auch grenzenlos übertrieben blieb, so war doch das Aeußere durch feste Regeln in Zusammenhang gebracht.

Die Art ihres Auftretens, ihres Beisammenseins, wo keine Gestalt unbescheiden in den Wirkungskreis der andern treten durfte, die äußeren Ehrenbezeugungen, womit sie sorgfältig Stände zu unterscheiden wußten, die Art, wie sie hinzukommende Personen in den Halbkreis treten ließen, die Art, womit die, welche nicht in den Halbzirkel treten durften, gleichwohl im Blicke des Zuschauers erhalten wurden, wie die Personen aus dem Zirkel traten und wie sie die Bühne verließen — die Bestimmtheit womit die sogenannten Theatercoups bis zur Unfehlbarkeit geübt wurden — alle diese Dinge hatten bestimmte Formen und Regeln, welche dem Ganzen Rundung gaben."

Diesem Bilde mögen die vorher schon erwähnten Denkwürdigkeiten eines Harlekins, nach der burlesken Seite hin noch einige Züge hinzufügen, die uns deutlich das unveränderte Wesen des Lustigmachers veranschaulichen.

Harlekin kam mit einem Paar Seitensprüngen und einer lächerlichen Reverenz zum Vorschein, blieb in der Position des pas de Basque, beide Hände auf den Griff

der im Gürtel steckenden Pritsche gelegt, stehen und debütirte etwa mit folgender Rede: „Ich habe Appetit, hochverehrteste Gesellschaft, denn der Tambour meines Magens schlägt schon Rebell und Vergatterung; aber meine Occasionslaterne Colombine kommt noch nicht. Sie wird wohl wieder im Finstern auf der Treppe an den großen Heiducken gestoßen sein, daß sie eine Geschwulst bekömmt, die erst in neun Monaten vergeht.“

Dergleichen Unzweideutigkeiten wurden, den Harlekinsdenkwürdigkeiten zufolge, in den Logen länger beklatscht, als auf der Gallerie; eine neue Bestätigung, daß die höheren Stände die Pöbelhaftigkeit und Versunkenheit der Schauspielkunst, durch ihre Lust daran, sehr gehegt und gepflegt haben.

Ohne Zweifel hatte dies auch seinen Grund in der Verachtung der nationalen Bühne, denn während sie den feineren Geschmack des französischen Schauspiels sehr wohl zu würdigen verstanden, verlangten sie von der deutschen Bühne nichts als eine gedeihliche Zwerchfellerschütterung durch Kneipenwitze, oder ein bis zum Lächerlichen überspanntes Pathos. In beklagenswerthem Leichtsinn, die Bedeutung der dramatischen Kunst gänzlich mißkennend, beförderten sie damit die Geschmacksverderbniß immer mehr.

Noch einen Blick auf die äußere Erscheinung dieser Periode, auf den Zustand des Theaterapparates!

Daß die ambulanten Truppen sich darauf eingelassen hatten, das D e c o r a t i o n s w e s e n der Oper nachahmen

zu wollen, war ein doppelter Fehler. Es verursachte Kosten und Belästigung und half der Bühne nicht. Der Decorations- und Coulissenschatz, welchen eine solche Bande mit sich schleppen konnte, durfte nur klein sein, abgesehen also von dem lumpigen Zustande, in welchem er sich meistens befinden mußte, war man in die Nothwendigkeit versetzt ein und dieselbe Decoration sehr verschiedenen Ortsbezeichnungen dienen zu lassen.

Der gewöhnliche Decorationsbestand untergeordneter Truppen war: ein Wald, ein Saal und eine Bauernstube. Natürlich mußte der Wald jede freie Gegend vorstellen, den zierlichen Garten wie die Wildniß, die öde Haide wie das lieblichste Land, jede Zone und jede Jahreszeit. Der Saal mußte stattliche Interieurs aller Baustyle, aller Nationen und aller Zeiten repräsentiren, die Bauernstube aber zugleich Kerker und Zauberhöhle sein.

Während die teppichbehangene Bühne der englischen und Studentencomödianten, die nun allmählig aus der Mode kam, doch nur das eine Verlangen an die Zuschauer stellte, nämlich: sich den Ort der Handlung selbst einzubilden, machte man mit diesen dürftigen Decorationsbestrebungen die doppelte Forderung: das Lokal, welches die Decoration vorstellte, zu vergessen und sich ein anderes an dessen Stelle zu denken.

Unstreitig hätte die wandernde Schauspielkunst daher besser gethan allgemein bei der teppichverhangenen Bühne, oder doch bei der Einrichtung derselben zu bleiben, welche

wir von der Aufführung von Cormartens Polyeuct kennen. Wir treffen auch noch bis in die dreißiger Jahre auf ihre Anwendung — für die Aufführung von Karl XII. z. B. ist noch darauf gerechnet — aber freilich kam es bei der erregten Schaulust sehr darauf an, mit einigen bemalten Prospecten und Coulissen groß thun zu können.

Im Anfange des Jahrhunderts, als die Truppen der Wittwe Velthen und Elenson noch von dem Ansehn dieser Namen zehrten, die Concurrenz noch nicht zu stark wirkte, und die Einnahme oft sehr beträchtlich war, konnte bei diesen Gesellschaften auch viel auf den Apparat und dessen Transport von einer Stadt zur andern verwendet werden; da diesen Frauen aber das schnell erworbene Geld ebenso schnell wieder aus den Händen glitt, so konnten sie selbst in diesen Nebendingen nicht tonangebend bleiben. Auch der äußere Aufzug der Schauspielkunst wurde daher bettelhaft und gauklermäßig wie ihre Leistungen.

Die einzige stabile deutsche Bühne, die in Wien, war so günstig gestellt, auch in Hinsicht auf den Theaterapparat ein Muster von Zweckmäßigkeit und Geschmack abgeben zu können; leider gerieth sie in die barockste Spielerei mit ihren reichen Mitteln.

Das C o s t ü m hatte gegen die früheren Zustände keine wesentliche Veränderung erfahren. Bei den Theatern, welche sich fürstlicher Unterstützung erfreuten, war es auf conventionelle Weise geordnet. Das kam aber nur der Oper, dem Schauspiele lediglich in so seltenen

Verhältnissen zu gut, wie Velthen sie am Dresdner Hofe fand.

Da hatte man romanische und türkische Kleider für die vorzeitlichen und asiatischen Dramen, während alle mittelalterlichen Stücke in einer phantastischen Tracht gespielt wurden, welcher die damals moderne Kleidung zum Grunde lag. So gab es also ein antikes, ein muhamedanisches und ein christliches Costüm, und diese allgemeine Unterscheidung konnte für einen Zustand der Schauspielkunst genügen, der auf charakteristische Unterscheidungen überhaupt noch nicht einging. Der phantastischen Tracht durfte bei den Männern ein ausgesteiftes beflittertes Röckchen nicht fehlen, so wie ein Helm, mit einem Walde von himmelhohen Federn beladen, auf der gepuderten Frisur. Nur Priester, Zauberer u. dergl. durften Bart und Haar charakteristisch tragen. Die Damen bewahrten unter allen Umständen ihre Frisur, mit Diadem, Schmuck, Federn und Blumen überhäuft, und verzierten ihre ungeheuren modernen Reifröcke in der Weise, die sie für römisch, türkisch oder mittelalterlich ausgaben.

So consequent haben wir uns aber die Behandlung des Costüms bei den Wandertruppen nicht einmal zu denken.

Meistentheils lief es hier nur auf einen barocken Aufputz der täglichen Kleidung hinaus. Bei dem weiblichen Anzuge war mit Federn, Schleiern, Ueberwürfen

und Besätzen viel geleistet, und die Budencomödiantinnen unterließen nicht, sich mit Plunder und Fetzen aller Art und einem verschwenderischen Aufwande von Goldpapier zu bedecken. Selbst bei den bessern Truppen, die sich vor den Höfen sehen lassen durften, scheint die Ueberladung mit Putz herrschend gewesen zu sein. Die Markgräfin von Bayreuth hat für eine chargirte Toilette immer nur den Ausdruck: „Sie sah aus wie eine deutsche Comödiantin.“ Erwägt man nun, daß die damalige Rococotracht schon an und für sich die überladenste war, die es jemals gegeben hat, so mögen wir uns eine Vorstellung davon machen, wie die deutschen Comödiantinnen ausgesehen haben.

Bei dem männlichen Personal blieben namentlich die Unterkleider der herrschenden Mode unantastbar und darum war allerdings der Besitz der schwarzen Sammetbeinkleider für jeden mimischen Künstler von ernster Bedeutung. Mochten nun römische, assyrische oder mittelalterliche Helden vorgestellt werden, bei den kurzen Sammethosen, weißen Strümpfen und Schnallenschuhen hatte es ein für allemal sein Bewenden. Auch der breitschößige Rock, die lange Weste jener Zeit blieb den europäischen Helden aller Zeiten, eine Schärpe darüber, ein Königsmantel um die Schultern vermochte schon viel auszudrücken, und die gepuderte Allongeperrücke, unantastbar unter allen Umständen wie die Sammethose, machte sich nicht weniger stattlich unter dem Helm, wie

unter dem Federhut. Selbst dem Turban bequemte sie sich, wenn nun ein Aeußerstes geschah und für die orientalischen Stücke fremdartige Oberkleider geliefert wurden. Die ersten griechischen oder assyrischen Helden gelangten auch wohl zu dem Panzerkleide mit dem beflitterten Reifröckchen und einem federbeladenen Helme, aber Vorzüge dieser Art ließen dann die goldpapiernen Behelfe, durch welche die zweiten Schauspieler solchem Glanze nachzueifern suchten, doppelt armselig erscheinen.

Jedenfalls war der Mangel an Uebereinstimmung und Prinzip, wodurch der willkürlichen Putzsucht freie Hand gegeben war, das Schlimmste an dieser Costümperiode, wie denn die regellose Willkür und maaßlose Zerfahrenheit, wie wir gesehen haben, diese traurige Periode nach allen Richtungen hin charakterisirt.

IX.

Letzter Rückblick auf den Verfall der mittelalterlichen Schauspielkunst.

Beim Ueberschauen des kläglichen Zustandes, in welchem die Schauspielkunst das erste Drittheil des achtzehnten Jahrhunderts beschließt, erinnern wir uns, daß die Bühne doch sonst noch wichtige Stützen hatte. Was war denn indessen aus den protestantischen, was aus den katholischen Schulcomödien geworden?

Die ersteren verfielen, hörten auf, kamen herunter, wie das volksthümliche Schauspiel. Der actus gregorianus verwandelte sich und die dramatischen Spiele bewegten sich wieder ihrem Ursprunge zu, sie wurden wieder zu dialogischen Sprüchen und Gesängen, mit denen die Schüler von Haus zu Haus zogen und die Gaben einforderten, welche ihnen bisher die Zuschauer der Comödien gebracht hatten.

In Sachsen erhielt die Schulcomödie sich lange in Zittau, Freiberg, Zwickau, Altenburg, Leipzig und Meißen.

In Breslau waren 1690 in Folge einer Stiftung des Kirchenvorstehers Johann Kretschmer die Comödien beim dreitägigen Actus der Elisabethschule abgeschafft und dagegen wissenschaftliche Dialoge eingeführt worden. Der Antheil des Publikums schwand dadurch aber dergestalt, daß man 1720, als schon an vielen Orten die Schulcomödien abgekommen waren, aufs Neue förmliche Dramen wieder einführte und bis 1783 damit fortfuhr.

In Berlin wurde noch 1762 auf dem Gymnasium des grauen Klosters und sogar die Gottsched'sche Bearbeitung von Voltaire's Zaire, in Hannover noch um zehn Jahre später Goethes Clavigo beim Schulactus aufgeführt.

So nahm die Schulcomödie zuletzt ihre Nahrung und Regel von der öffentlichen Bühne, nachdem sie schon seit dem Wechsel des Jahrhunderts aufgehört hatte, irgendwie fruchtbringend für diese zu sein.

Die Jesuitencomödien erhielten sich bis zur Aufhebung des Ordens (1773) in vollem Glanze, und manches Schauspielertalent wurde — wie es bei Stranitzky geschah — davon geweckt und der öffentlichen Bühne zugeführt, aber das war auch das einzige, was ihnen die dramatische Kunst etwa zu danken hätte.

Nicht nur in Wien, auch in München wurden diese

prunkvollen Schauspiele bald als ein integrirender Theil von großen Hoffesten betrachtet und dadurch der Pomp und Sinnenreiz bis an die äußersten Grenzen getrieben. In Breslau, Prag, Passau, Ingolstadt, Augsburg, Insbruck u. a. O. waren berühmte Stätten dieser sinnebethörenden Spiele „zur größeren Ehre Gottes.“ Die frommen Väter gaben ihnen die möglichste Ausdehnung, verschmähten auch nicht den Spaßmacher darin aufzunehmen.

Sie waren es, welche die Bauernspiele in Tyrol und Bayern lebhaft beförderten und, um nur populäre Wirkungen zu erzeugen, sich nicht scheuten, dabei zum lächerlichsten Unsinn herabzusteigen, den der witzige Anton von Bucher, selbst ein Geistlicher, in seinem Vorspiele von der Sündfluth so ergötzlich geißelt. Auch Sebastian Seyler schrieb ein solches Spottspiel, „Adam und Eva“, ein Beweis, daß in Schwaben diese Spiele ebenfalls im Schwunge waren.

In Augsburg gaben die Jesuiten in den fünfziger Jahren besondere Vorstellungen für die Frauen, für das Plaudergeschlecht (pro garrulo sexu), wie sie es nannten. Jede Stufe des Geschmacks und der Bildung, jedes Alter und Geschlecht, jeden Stand, vom Fürsten bis zum Bauer, wußten sie in den Zauberkreis ihrer theatralischen Wirkungen zu ziehen.

Die klugen Väter hatten die Gewalt der dramatischen Kunst vollständig erkannt. Sie hatten begriffen, um wie

viel weiter ihre eigentliche Bestimmung gehe, als bloß zum müßigen Zeitvertreibe zu dienen.

So Vieles hat man von den Jesuiten gelernt, und das nicht!

Daß die unwiderstehliche Gewalt der dramatischen Kunst — hier von einer herrschsüchtigen Politik mißbraucht, — auch für eine redliche, auf die edelste Menschheitsentwicklung zielende Staatskunst von wesentlichem Nutzen sein müsse, diese Lehre hat man bis auf den heutigen Tag noch nicht aus der merkwürdigen Erscheinung der Jesuitenspiele ziehen wollen.

Für die Schauspielkunst selbst konnten sie kein Quell der Erfrischung und Erneuerung werden. Sie überboten nur den sinnlichen Reiz des Apparates, ihre Composition war eben so regellos bunt und phantastisch als die Haupt- und Staats-Actionen. Wo die Spiele in deutscher Sprache gehalten wurden, diente das nur zur Verunglimpfung derselben. Von der Einfalt der Mysterien war man weit abgekommen, die biblischen Stoffe mußten sich der fremdartigsten Behandlung und Vermischung beugen, keine Spur gesunden, fortzeugenden dramatischen Geistes war darin zu finden.*)

Die Bauernspiele lebten nur als vereinzelte, wehmüthige Nachklänge der versunkenen Mysterien fort, mit

*) Im Anhange ausführlichere Mittheilungen darüber.

den Bürgerspielen stand es schlimmer. Wenn auch im Bürgerregister von Nürnberg noch 1712 ein Handwerker als Scheibenzieher und Comödiant angegeben war, so ist uns doch nichts mehr von Lebensregungen der Bürgercomödie aus jener Zeit bekannt. Nur in der Schweiz, wo das Mittelalter bis auf den heutigen Tag sich erhalten, sind auch die Spuren der alten theatralischen Spiele nicht ausgestorben, ja sie haben aus den nationalen Interessen immer wieder Nahrung gezogen. Selbst in der Schulcomödie tritt dies hervor. In Solothurn wurde 1755 eine Tragödie „das Groß-Müthige und befreyte Solothurn" — in Alexandrinern — den 16. und 18 des Brachmonats öffentlich aufgeführt, und gewiß stand dieser Vorgang nicht vereinzelt. Uralte Gebräuche in dramatischer Form, wie die Aufzüge beim sogenannten Sechseläuten in Zürich*), Fastnachtspiele, die bis in unsre Tage sich erhalten haben**), alles dies und Aehnliches mag bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts regsam genug gewesen sein, aber es war auch zu über-

---

*) Wenn der Winter vorüber, wird anstatt um 5 Uhr, um 6 zu Nacht geläutet. Dies Verkünden der Frühlingswende wird, wie es schon bei den Heiden geschah, mit dramatischen Aufzügen gefeiert.

**) Arnold Ruge hat in neuester Zeit solche Spiele in den Ortschaften am Züricher See angetroffen und in den Epigonen 2 B. beschrieben.

lebt und vereinzelt, um der Schauspielkunst einen Stützpunkt bieten zu können.

Verlassen und allein stand diese und fühlte ihre Wurzeln mählig unter sich absterben. Selbständig allerdings, weil sie lediglich auf sich angewiesen war, aber auch stützelos und vereinzelt. Ohne Zusammenhang mit der Literatur, losgelöst von den volksthümlichen Instituten, aus denen sie herangewachsen war; der Pöbelgeschmack der wichtigste Vermittler ihrer Existenz.

Diesem traurigen Bilde vom Untergange der mittelalterlich dramatischen Kunst fehlt nichts, als die Betrachtung der bürgerlichen Stellung des Schauspielerstandes, um die düstere Färbung des Ganzen zu vollenden.

Diese Betrachtung aber zwingt uns, einen Rückblick auf die moralischen Anklagen zu werfen, welche von jeher gegen das Theater erhoben worden sind, weil sie die gesellschaftliche Stellung des Schauspielerstandes beleuchten.

Es ist ein trauriger Vorzug der dramatischen Kunst, daß sie auch eine eigene Geschichte ihrer sittlichen Entwicklung und deren Anfechtungen hat. Die andern Künste wissen nichts davon; die Unsittlichkeiten, welche sie sich zu Schulden kommen lassen — und man kann der Malerei, Skulptur und Dichtkunst deren genug vorwerfen — haben noch nie ein summarisches Anathem gegen die ganze Kunst oder den Künstlerstand hervorgerufen. Die dramatische Kunst aber, weil menschliches Leben ihr aus=

schließlicher Gegenstand ist, weil ihre drastischen und populären Wirkungen ihr eine wesentlich viel größere sociale Bedeutsamkeit geben, als den andern Künsten, der Schauspielerstand selbst, weil er für seine Kunst mit seiner Persönlichkeit einzustehen hat: ruft ein viel strengeres Sittengesetz, eine viel argwöhnischere Beaufsichtigung hervor.

Schon griechische und römische Philosophen haben sich gegen das Theater erklärt, christliche Kirchenväter es verdammt, andre gewichtige Stimmen es dagegen in Schutz genommen. Im sechszehnten Jahrhundert wurde der geistliche Streit in Italien, Spanien, Frankreich und England wieder lebhaft, während in Deutschland das Bürger- und Schuldrama fast unangefochten dahinlebte. Besonders heftig entbrannte der Streit in Frankreich zwischen den strengen Jansenisten und den gelinden Jesuiten.

Schon damals, wie in unsern Tagen, ist die Berufung auf die Verdammungsurtheile der Kirchenväter gegen das Theater gemißbraucht worden. Diese bezogen sich auf die Schauspiele der römischen Kaiserzeit, auf jene mörderischen Kampfspiele, jene schamlosen Tänze und Pantomimen, in denen sogar ganz nackte Weiber in den üppigsten Situationen erschienen, auf die unsittlichen und schmutzigen Possenspiele eines durch und durch entarteten Theaters. Wenn auch nicht geläugnet werden soll, daß der Blutdurst in unsern Mordspektakeln, die Unzüchtigkeit

unsrer Hanswurstiaden Vergleichungen mit dem römischen Theater zuließen, so waren die Zustände doch noch so weit von einander entfernt, daß sie nicht ohne feindselige Entstellung der Wahrheit, in eine und dieselbe Kategorie gestellt werden durften.

Andre Anklagen dagegen, mehr auf das Wesen der dramatischen Kunst und ihre vorliegenden Zustände gerichtet, wurden im funfzehnten und sechszehnten Jahrhundert erhoben. Es sind dieselben, welche sich bis in unsre Tage wiederholt haben, sie stützen sich im Grunde alle auf die Einwendungen Plato's, welche dieser in seinem Ideale einer Republik gegen die Zulässigkeit des Schauspiels äußert, und lassen sich auf folgende Punkte zusammenziehen:

Das Schauspiel regt die Leidenschaften auf; es entflammt die Geschlechtsliebe, da diese in allen Stücken gewöhnlich das Hauptinteresse bildet. Es giebt dem Geiste eine überspannte, weichliche und unruhige Stimmung, macht gleichgültig gegen das Wirkliche und Gewöhnliche und überliefert den Menschen um so mehr seinen Wünschen und Begierden. Denn nur das Leidenschaftliche gefällt auf der Bühne, der Dichter schminkt die Leidenschaft, um sie gefällig und liebenswürdig zu machen, er bekleidet sie mit einem Schein von Größe und Adel. Die schändlichsten Handlungen und Charaktere werden auf der Bühne interessant dargestellt, das Vergnügen des Zuschauers daran entspringt aus geheimem

Wohlgefallen am Laster, er entwöhnt sich es zu hassen, er fühlt eine gewisse Zuneigung zu dem Bösewicht, der durch Gewandtheit oder Kraft den Antheil zu erregen weiß. Und nicht nur das Laster, auch die Tugend wird auf der Bühne geschminkt, denn in ihrer strengen Reinheit und Wahrheit würde sie ohne dramatisches Interesse sein. Auch religiöse und erbauliche Scenen erzeugen nur eine vorübergehende schmeichelnde Rührung, keine dauernde Zerknirschung und Selbsterkenntniß. All diesen Uebeln aber ist nicht abzuhelfen, denn die dramatische Kunst muß dem Wohlgefallen der Menge dienen, und wollte man das Theater sittlicher machen, so würde man das Publikum verscheuchen.

Diese sämmtlichen Anklagen lassen sich mit gleichem Rechte gegen die Kunst überhaupt, besonders aber gegen alle andern Dichtungsarten, als die dramatische, richten; was denn auch zum Theil von diesen strengen Eiferern geschah.

Bei so ascetischen Ansichten, welche alle Interessen des Geistes und Gemüthes auf die dürrsten Forderungen der leiblichen und geistlichen Existenz zurückzuführen trachteten, war gar kein Standpunkt für eine Beurtheilung der Kunst, ihrem Wesen nach, zu finden. Selbst die Vertheidiger des Theaters wußten ihn noch nicht einzunehmen, sie suchten nur das Vergnügen an der Bühne als gleichgültig darzustellen, wenn es mit Maß und Vorsicht genossen werde, sie suchten die strenge Beurtheilung

zu mildern, Nachsicht und Duldung für das Theater anzusprechen, das demnach, im besten Falle, nur als ein nicht zu vermeidendes Uebel im Staate betrachtet wurde.

Dazu kam, daß die Comödianten, die persönlichen Vertreter der dramatischen Kunst, von alten Zeiten her verachtet waren, daß sie auch noch keineswegs Anstrengungen gemacht hatten, durch sittliches Verhalten den allgemeinen Verruf aufzuheben, und daher der geistliche Streit sich häufig um die Frage drehte, ob ihnen die kirchlichen Sacramente gereicht werden dürften? Die milderen Geistlichen stützten sich auf den Ausspruch eines kirchlichen Orakels, des Thomas von Aquinum: Der Beruf der Schauspieler, welcher zur Aufheiterung der Menschen dient, sei an sich nicht unerlaubt und sie befänden sich daher nicht im Stande der Sünde; indessen gelang es keineswegs, die strenge Verdammung des Schauspiels, der Schauspieler und Schauspieldichter ganz aufzuheben.

Dies war der allgemeine Stand der Meinung in den katholischen Ländern; nicht weniger streng äußerte er sich in dem protestantischen England. Die puritanische Parthei war dem Theater auf's feindlichste gesinnt. Daß Karl I. auf seinem Hoftheater selbst mitspielte, machte ihn nicht weniger verhaßt. Das Parlament hob 1642 alle Theater auf, verschärfte sechs Jahre später das Verbot dergestalt, daß jeder dagegen handelnde Comödiant mit dem Staupbesen, jeder Zuschauer mit fünf Schilling

Strafe bedroht wurde. Schon unter Karl I. hatte der Rechtsgelehrte Prynne 1633 in seinem Buche „Histrio-Mastix“ aus unzähligen Bibel- und andren Beweisstellen darzuthun gesucht, daß die öffentlichen Schauspiele sündlich, heidnisch, liederlich, gottlos und höchst verderblich seien, daß man sie in allen Zeitaltern als ein unerträgliches Unheil für die Kirchen, Republiken, Sitten und Seelen der Menschen betrachtet habe und daß der Beruf der Schauspielpoeten und Schauspieler, das Schreiben, Aufführen und Besuchen solcher Stücke gesetzwidrig, infam und des Christen unwürdig sei.

Als nach Cromwells Tode die Theater wieder eröffnet wurden, Karl II. in der lebhaften Theilnahme dafür seinem Vater nachahmte, als gar die erste englische Schauspielerin Miß Coleman auf der Bühne erschien, nannte Prynne dergleichen Frauenzimmer „Ungeheuer, welche nicht werth seien der menschlichen Gesellschaft anzugehören.“ Und so weit ließ er sich in zelotischem Eifer fortreißen, daß er den König um seine Theaterlust schmähte, dafür aber zum Verlust seiner academischen Würden, Verbrennung seiner Bücher durch Henkershand, zu einer Geldbuße von 500 Pfund, zum Pranger, Abschneiden beider Ohren und lebenslangem Gefängniß verurtheilt wurde.

Uebler ist es wohl nie einem Gegner des Theaters ergangen.

Deutschland blieb, wie in seiner Kunst, auch in den

Angriffen gegen dieselbe zurück. Die geistlichen Bürger- und Schuldramen standen unter Autorität der Geistlichen, auch Luther hatte sie gebilligt, das theatralische Dilettantenwesen hatte in aller Unschuld seinen Fortgang. Die fahrenden Banden von Gauklern, Possenreißern und Fechtern, verachtet und ausgestoßen seit uralten Zeiten, galten gar nicht für Vertreter der Schauspielkunst.

Jetzt erschienen die englischen Comödianten. Durch ihr Beispiel, durch die Vermittelung einzelner ihrer zerstreuten Glieder, schwangen nun auch die verachteten fahrenden Leute sich zu Comödianten auf, und brachten dadurch die Schauspielkunst und den Schauspielerstand herunter.

Der dreißigjährige Krieg hemmte auch diese nachtheilige, neben andern vortheilhaften Entwicklungen; die Studententruppen erhielten die Schauspielkunst noch in Achtung, so daß in dem ersten System der theologischen Moral, welches in der evangelischen Kirche auf die Grundsätze des erleuchteten Calixtus gestützt, 1662 erschien, Joh. Conr. Dürr das Theater nicht nur wohlwollend beurtheilte, sondern sogar den ersten richtigen Standpunkt für die Beurtheilung der Schauspielkunst angab.

Er vertheidigt das Theater seiner Zeit gegen die Aussprüche der Kirchenväter, weil es eben nicht mehr das römische sei. Er hält den Stand des Schauspielers für erlaubt, weil dazu natürliche Talente erfordert und zu

einem nützlichen und löblichen Zwecke verwendet werden, nämlich, zur Darstellung menschlicher Sitten, Handlungen, Schicksale; zum lebendigen Ausdrucke der Schönheit der Tugend und der Häßlichkeit des Lasters, folglich die dramatische Kunst nicht mehr Tadel verdiene, als die rhetorische und poetische, sondern ebenso unschuldig sei, als diese. Die Dramen findet er in Rücksicht ihres Inhaltes erlaubt und löblich, wenn nur ehrbare und anständige Gegenstände gewählt werden. Den guten Zweck des Schauspiels sucht er darin, daß es Gottes Weltregierung vor Augen stelle, Klugheit lehre, zur Tugend ermuntre, vom Bösen zurückschrecke. Dürr führt endlich noch an, daß die Schauspieler durch ihre Kunst sich mancherlei Kenntnisse erwerben, ihr Gedächtniß schärfen, ihre Sitten, ihre Sprache, ihren Ausdruck bilden, sich Gewandtheit des Körpers verschaffen und selbst an die Lehren der Sittlichkeit oft erinnert werden.

Hier war also nicht nur die Unschädlichkeit der dramatischen Kunst, sondern ihre positive Nützlichkeit behauptet; ein sehr wichtiger Fortschritt.

Weit entfernt indessen, daß diese Ansicht durchgedrungen wäre, griffen andre geistliche Schriftsteller, wie Brahmand, Grabow, Vakerodt, das Theater heftig an, ja das mächtige Gewicht des ehrwürdigen Spener neigte sich diesen Gegnern zu und in dem theologischen Streite über die Mitteldinge, — d. h. solche, die weder gut noch böse, sondern gleichgültig und erlaubt — wurde

das Theater zum gemeinsamen Ziel beider streitenden Partheien.

Bis zu den letzten zwanzig Jahren des siebzehnten Jahrhunderts waren die Angriffe auf dem Gebiete der wissenschaftlichen Controverse geblieben und nicht geradezu gegen das Theater gerichtet gewesen; hatten auch die öffentliche Meinung noch nicht stark bewegt. Indessen aber war der Unfug, den das Theater selbst trieb, der unwürdige Zustand so vieler Truppen, die Gemeinheit und Sittenlosigkeit der meisten Comödianten längst Ursach einer wachsenden Verachtung geworden, die nun durch das Opernwesen und die Erscheinung der Frauen auf der Bühne dem Faße förmlich den Boden ausstieß und dem geistlichen Anathem Popularität verschaffte.

So lange die Schauspieler als Truppen von Männern und Knaben umherzogen, beurtheilte die bürgerliche Gesellschaft selbst ihre Excesse gelinde. Man sah ihnen manche Ungebühr nach — wie man den Männern so Vieles nachzusehen gewohnt ist — die herkömmliche Ordnung der Dinge war nicht verrückt.

Den Frauen aber verzieh man es nicht, daß sie aus dem Geleise der Sitte sprangen, und der Unwille darüber rechtfertigte nun jeden Angriff gegen den Stand. Schon die Erscheinung der Frauen auf der Bühne durchbrach die Schranke, welche der Weiblichkeit gestellt war; dadurch aber, daß der Schauspielerstand von nun an Frauen und Mädchen in seine abentheuernden Kreuz- und Quer-

züge verflocht, mit denen alle Forderungen der Sitte und Zucht, bei solchem Zusammenleben beider Geschlechter, in einem so aufregenden Berufe, in allen Lagen des umherschweifenden Lebens, schlechterdings unvereinbar schienen — dadurch stellte er sich selbst außerhalb der bürgerlichen Ordnung, weil er sich von ihrer Grundbedingung: der Achtung vor Zucht und Ehrbarkeit der Frauen, loszusagen schien.

Es darf nicht vergessen werden, daß von den Garantien, welche heut zu Tage das Theater für die Sittlichkeit der Frauen in seiner Stabilität, der Ordnung und dem Anstande seiner Verhältnisse bieten kann, damals wenig oder nichts existirte.

Der erste directe geistliche Angriff geschah in Hamburg; auffallend genug gerade in der Stadt, wo im Laufe des Jahrhunderts bis zu dieser Zeit mehrere Pastoren, wie Rist, Johann Koch, Michael Johannsen und Elmenhorst noch in voller mittelalterlichen Unbefangenheit für das Theater gedichtet hatten. Der Angriff war zunächst gegen die Oper gerichtet, die sich mit ihrer gefährlichen Anziehungskraft dort heimisch gemacht und das Publikum in einen wahren Rausch von Schaulust versetzt hatte.

Dagegen erhob sich nun der geachtete Anton Reiser, Pastor an der Jakobikirche, zuerst in strafenden Kanzelreden, gab aber dann seine Schrift „Theatromania oder die Werke der Finsterniß in den öffentlichen Schauspielen,

von den alten Kirchenlehrern und etlichen heidnischen Scribenten verdammt" 1681 heraus.

Es traten dagegen mehrere Vertheidiger der Bühne auf, unter denen der Opernsänger Christoph Rauch, ein Baier und geistlicher Magister, durch seine Schrift „Theatrophania" sich auszeichnete, aber gegen Reisers Repliken nicht Stand halten konnte. Der Streit wühlte jahrelang fort und rief immer neue Kämpfer ins Gefecht. Gerhard Schott, der Unternehmer der Oper, gab seine „vier Bedenken von Opern" zur Vertheidigung seiner Sache heraus; Reiser starb über den Streit hin, Pastor Mayer führte seine Sache fort, Pastor Winkler trat für das Theater auf, vergeblich suchte 1688 Pastor Elmenhorst — der selbst Opern geschrieben hatte — in seiner Dramatologia antiquo-hodierna darzuthun, daß die neuere Oper etwas ganz anderes sei, als die heidnischen Schauspiele, gegen welche die Kirchenväter mit Recht geeifert hätten*); die Opernwirthschaft stand in der That nicht

*) Wie verdächtig aber dem Publikum das Theater war, erhellt aus dieser Vertheidigung. Pastor Elmenhorst versichert „auf dem Schauplatze sei nichts Abgöttliches, Leichtsinniges oder Unziemliches zu befinden. Gleichergestalt seien da keine Winkel zu leichtfertiger Betreibung erbauet; werden auch nicht unehrbare Entblößungen oder Buhlerschmuck, schändliche Narrespossen u.s.w. getrieben. Die Personen würden, wenn sie hinter den Vorhängen sich annoch aufhalten müssen, ehe die Präsentationes anheben, durch gewisse Gesetze zu dem was recht und ehrbar ist, angehalten:

so ganz außer allem Vergleich mit dem Theaterwesen der römischen Kaiserzeit und so wollten sich die Gegner nicht zufrieden geben, bis von den theologischen und juristischen Fakultäten von Rostock und Wittenberg förmliche Entscheidungen über die Zulässigkeit der Opernspiele eingeholt worden waren.

Diesen zufolge wurden dann 1693 die Opern, welche biblische Stoffe behandelten, als ungefährlich für die Seelen anerkannt, auch den Operisten der Zugang zum Abendmahle zugestanden. Die aus dem französischen übersetzten Opern dagegen „Alceste" und „Theseus" wurden „wegen der heidnischen Götter und Buhlereien darin", auch die Opern von Bostel „Cara Mustapha oder die grausame Belagerung der kaiserlichen Residenzstadt Wien" und „der erfreuliche Entsatz Wiens" in puncto pii et

---

Uebriges Gesöffe werde auch nicht gestattet u. s. w. Auch die Zuschauerlogen, versichert er, seien frei und offenbar, so daß niemand sich so heimlich darin befinde, den man nicht und alle seine Geberden vom Theater aus sehen könne. Die Unterscheidungen der Logien seien auch nur von dünnen Bretern und außerdem gehe während der Spielzeit auf jedem Tabulat der Logien (Corridor) allewege eine Person umher, um durch die Durchsicht der Logien und beharrliche Gegenwart alles über Verhoffen vorfallende Böse zu verhindern."

Diese Vertheidigung sieht freilich einer Anklage sehr ähnlich und giebt uns wieder einen Beitrag zur Sittenschilderung jener Zeit.

honesti, wegen Verletzung der Anständig- und Sittlichkeit" von der Bühne verwiesen.

Diese Entscheidung ist ungemein wichtig in der Entwicklungsgeschichte der theatralischen Zustände, weil sie vornehmlich biblische und heilige Gegenstände auf der Bühne dargestellt verlangt. Die Fakultäten betrachteten also die Schauspielkunst immer noch als ein untergeordnetes Organ der Kirche und verlangten nur, daß sie den Standpunkt des Mysteriums und der Schulcomödie inne halten solle*).

Indessen bei diesem Schriftenkampfe ließen die Geistlichen es nicht bewenden, auch ihrer kirchlichen Waffen bedienten sie sich gegen die wachsende Beliebtheit der Schauspielkunst.

Während der Schwebe dieses Streites geschah es, daß dem Magister Velthen in Hamburg das Abendmahl verweigert wurde.

Und dieser fromme Verdammungseifer blieb von nun an den Schauspielern auf den Fersen. Der offenbar kirchliche Sinn, welcher sich im Verlangen der Comödianten nach dem Abendmahle aussprach, bewog die „harten Priester" nicht zur Milde, im Gegentheile, sie benutzten ihn gerade zur Beängstigung der Gewissen. Der Curtisan von Velthens Gesellschaft erfuhr in Leipzig

*) Später ist diese Ansicht ganz in's Gegentheil umgeschlagen, man will der Bühne nur profane Gegenstände erlauben.

ebenfalls die Verweigerung des Sacramentes*). Der gleiche Anlaß verwickelte Velthens Wittwe in Schriftenstreit mit dem Pastor Winkler in Magdeburg. Der Hamburger Cantor Fuhrmann in seinem Traktat „die an die Kirche Gottes erbaute Satanskapelle“ berichtet den Hergang folgendermaßen: „Da die Veltheimin in ein hitziges Fieber verfallen und aus Angst ihres bösen Gewissens und Furcht des vor Augen schwebenden Todes, sich wegen ihrer sündlichen Profession mit Gott versöhnen wollte und das heilige Abendmahl verlangte, da wollte kein Prediger das Heiligthum dieser Hündin geben, ehe und bevor sie an Eides statt angelobet, diese unheilige Lebensart künftighin gänzlich zu quittiren, dafern aus ihrem Siechbette ein Singbette werden sollte. Welches letztere auch geschehen, aber sie schlecht Wort gehalten und bald wiederum revertiret.“ Die Angriffe, welche um deswillen der Pastor Winkler gegen die Wittwe Velthen und ihren Stand richtete, abzuwehren, ließ sie **1701** eine förmliche Vertheidigungsschrift unter dem Titel „Curieuse

*) So erzählt Eckhof nach einer alten Hamburger Tradition, er nennt als diesen Schauspieler Straniţky oder Schernitzky. Sollte unter diesem letzteren Namen nicht eigentlich Janezschky gemeint sein, den wir in Dresden als Velthens Genossen gekannt haben? Der Chronologie zufolge wäre umgekehrt dem Curtisan in Hamburg und dem Principal in Leipzig das Sakrament verweigert worden, mir scheint aber Eckhofs Angabe, die er in Hamburg selbst aus Theaterüberlieferungen geschöpft, zuverlässiger.

und wohl erörterte Frage, ob Comödien unter den Christen geduldet, und ohne Verletzung ihres Gewissens von denselben besucht werden können" verfassen und gedruckt vertheilen, welche späterhin noch manchem Prinzipale zum Schilde gegen die Pfeile des geistlichen Zorns diente. Die Mecklenburgischen Schauspieler besorgten 1711 einen Wiederabdruck derselben, und im Jahr 1722 sah der Prinzipal Hoffmann sich veranlaßt, diese Schrift abermals neu aufzulegen und unter seinem umgekehrten Namen Namfoh herauszugeben.

Auch in Berlin wurden die Hamburger Abendmahlsverweigerungen gleich in den neunziger Jahren wiederholt, Churfürst Friedrich IV. aber, ein großer Freund der Schauspielkunst, gab der Geistlichkeit einen Verweis und befahl: „den Freudenspielern" das Sacrament zu ertheilen.

Dem Einflusse des frommen Spener soll dieser Vorgang nicht geradehin zugeschrieben werden, indessen mag seine erklärte Verwerfung des Theaters doch darauf gewirkt haben.

Einer so bedeutenden Autorität ein auffallendes Gegengewicht zu bieten, das scheint die Absicht des nunmehrigen Königs Friedrich I. von Preußen gewesen zu sein, als er dem angegriffenen Schauspielerstande ein öffentliches Zeichen der Achtung gab und am 25. November 1703 mit seiner Gemahlin, dem Markgrafen Christian Ludwig, dem Grafen Wartenberg und der Gräfin Dohna, als Taufzeuge des Töchterleins des Co-

mödianten Mathias Uslenzki in der Nicolaikirche erschien; gerade in der Kirche, an welcher Spener als Probst angestellt war.

Nichts desto weniger wurde doch wieder in Berlin, — aber nach Speners Tode — 1711 einem ehemaligen Schauspieler, Namens Joseph Scheller, die Bestattung auf dem Kirchhofe versagt, „aber ein hochweiser Rath setzte es durch, daß derselbe auf dem Nicolaikirchhofe, gleich hinter den Fleischscharren ehrlich beerdigt worden.“

Den entscheidendsten Antheil jedoch hatte Spener an dem Antrage des gesammten geistlichen Ministeriums, welcher durch di Scio's Aufführung des Doctor Faust hervorgerufen wurde. Die Geistlichkeit verlangte von der Regierung, daß „wegen der Narretheydungen und repräsentirten reizenden Liebesgeschichten, auch wegen des Mißbrauchs heiliger Namen bei Beschwörungen, wodurch viel Aergerniß, herzliche Betrübniß und Seufzen erregt worden,“ das Theater gänzlich abgeschafft werden möge. Die Regierung lehnte den Antrag ab, versprach aber über Moral und Ehrbarkeit der Schauspiele zu wachen. Ein Versprechen, das bei dem Zustande dieser Wandertruppen und bei der Improvisation der Stücke, leichter zu geben, als zu halten, wohl auch nur obenhin gemeint war.

Denn, trotz des Noth- und Feuerrufes der Geistlichen, betrachteten schon in dieser Epoche die Behörden den Ein-

fluß des Theaters mit der leichtfertigsten Sorglosigkeit. So dankenswerth es war, daß Fürsten, Regierungen und Magistrate sich der verfolgten Schauspielkunst annahmen, so wenig zu loben ist es, daß auf der andern Seite so gut als nichts geschah, um den Zustand der Truppen zu verbessern, das Aergerniß, das sie gaben, hinwegzuräumen und der Schauspielkunst einen wirklich wohlthätigen Einfluß auf die öffentliche Bildung abzufordern.

Mochte man auch das Theater für nichts als einen Vergnügungsort ansehen, so mußte doch für dessen Unschädlichkeit Sorge getragen werden. Man hatte es in der Hand, die Entstehung der Truppen von unberufenen Leuten zu verhindern, oder doch ihren Unfug sich fern zu halten, nichts desto weniger konnte alles verlaufene Gesindel, das unter dem Titel von Comödianten zusammentrat, darauf rechnen, aller Orten die leichtsinnige Concession zu erhalten: Geschmacklosigkeit, Unsinn und Unsittlichkeit nach Gefallen verbreiten zu dürfen.

Dies war die Ursache, daß selbst die besseren Gesellschaften ihrem Stande und ihrer Kunst keine dauernde Anerkennung erwerben konnten, weil ihnen überall elende Banden auf dem Fuße folgten, die Alles wieder über den Haufen stürzten, was sie hergestellt hatten. So war es natürlich, daß die deutsche Schauspielkunst bei allen Gebildeten in totale Geringschätzung gerieth und das Interesse der höheren Stände sich den besser geordneten ausländischen Truppen zuwandte.

Denkt man sich nun den bettelhafte Aufzug der

Mehrzahl dieser Truppen, das geldschneiderische Marktschreierwesen der Prinzipale, das hungrige Possenreißen, Prügeln, Balgen und Lungeausschreien der Schauspieler, die Frechheit der meisten Comödiantinnen, die für eben so viel Buhldirnen gehalten wurden, die lüderlichen Haushaltungen mit dem kläglichen Kindergeschleppe und daß all dies Preisgeben nur eines elenden Erwerbes willen geschah; daß dies Hanthieren mit den abgestandenen und verdorbenen Ueberresten der mittelalterlichen Kunst nicht einmal mehr den Anschein des künstlerischen Treibens für sich hatte — so muß man es erklärlich finden, daß die bürgerliche Gesellschaft die Schauspieler entschieden von sich aussonderte. Sie galten wieder wie die alten Joculatores für ehrlos, man mied ihren Umgang, man schämte sich, mit ihnen verwandt zu sein. In Nürnberg — der Geburtsstätte des Volksdrama's — durften auf des Magistrats Verordnung die Comödianten in keinem Bürgerhause, sondern nur in Gasthäusern aufgenommen werden; man wollte die Familien vor Befleckung bewahren.

Diese Aussonderung aber mußte wiederum zu einer Ursache mehr werden, die Comödianten gänzlich zu depraviren. Wer keine Hoffnung hat Achtung zu finden, giebt es auf, darum zu ringen und verliert zuletzt die Achtung vor sich selbst. So konnte es denn nicht fehlen, daß der Schauspielerstand jener Epoche von Leuten wimmelte, die in der That der bürgerlichen Achtung gänzlich unwerth waren.

Welch ein unbezwinglicher Kunsttrieb gehörte dazu,

um einzelnen Talenten von ernstem und redlichem Willen, wie z. B. Kohlhard, das Märtyrerthum dieses Standes erträglich zu machen!

Auch eine Kunst gewinnt in ihrer Geschichte Persönlichkeit und fordert ein menschliches Mitgefühl heraus; um wie viel mehr muß dies bei der Geschichte der Menschendarstellungskunst der Fall sein, die ja ihrer Natur nach das Schicksal ihres ganzen Volkes abspiegelt. Denn sie kann doch nur aus den menschlichen Zuständen erwachsen, die sie um sich sieht und in ihren Vertretern mitempfindet, so wird also die Geschichte der Schauspielkunst der Mikrokosmus der Nationalentwicklung sein und um deswillen schon eine wärmere Theilnahme erregen.

Kann man nun wohl ohne inniges Bedauern die kindliche Unschuldszeit dieser Kunst bis zu Hans Sachs, in ihrer tiefsinnig frommen Einfalt und neckischen Naivetät so unbenutzt vergangen, die überkräftige Jünglingszeit bis in Velthens Periode so verderblich verbraust sehen und nun die gänzliche Verarmung nach einer so vielversprechenden Jugend überschauen, ohne ein allgemein deutsches Geschick darin zu erkennen?

Die Schauspielkunst war eben zu nichts gekommen, es war nichts aus ihr geworden. Sie hatte die Kräfte zu Allem erprobt, die Anfänge von Allem unternommen und hatte gar nichts vollendet. Der gestaltende Dichtergeist, von dem sie Stoff und Inhalt zu fordern hatte, der die volksthümlichen Elemente zur harmonischen Schönheit ausbilden sollte, war ihr ausgeblieben. So überließ

sie sich ihren haltlosen, wilden Phantasien, wurde abgeschmackt und gemein und ging an der Improvisation zu Grunde, die ihre frühesten Lebensregungen genährt hatte*). — Anstatt reif zu werden war sie verfault.

Aber Eines gereicht der deutschen Schauspielkunst, selbst in ihrem Verderben, zum Ruhme; eine mißverstandene Tugend war zum Theil daran Schuld. Eine Tugend, welche man deutschen Bestrebungen selten nachzurühmen hat, die also um so mehr anerkannt zu werden verdient.

Die Schauspielkunst war durch ihre nationale Treue, durch ihr hartnäckiges Beharren auf ihre volksthümlichen Elemente in's Elend gerathen.

Denn bis daher hatte sie nicht mehr des Fremden aufgenommen, als sie zur Vervollständigung ihrer Eigenheit bedurfte. Nur von englischen und holländischen, also von stammverwandten Mustern hatte sie sich leiten lassen, dagegen von Spaniern, Italienern und Franzosen nur Stoffe und unwesentliche Formen herübergenommen, sich aber der fremdländischen, neuen Regel schlechterdings nicht unterworfen; im Gegentheile die fremden Stoffe nach ihrer mittelalterlich deutschen Weise schonungslos verarbeitet. Moliere fand die Anfänge seines

---

*) Welch ein merkwürdiger Unterschied der Culturzustände erklärt sich hieran! Bei uns stürzte die Improvisation das alte Drama, in Indien erhält sie dessen heiligste Gattung. s. S. 5.

Einflusses nur, weil seine Stücke als eine bloße Fortbildung der aus dem Fastnachtspiele erwachsenen Stegreifposse angesehen wurden. Die Italienisirung der Burleske war nur den Namen und Kleidern nach geschehen.

So hatte also bis hieher die deutsche Schauspielkunst ihre volksthümliche Selbständigkeit nicht verletzt und in solcher Treue die gelehrte Dichtkunst tief beschämt, die das nationale dramatische Gebiet ohne einen Federstreich schmachvoll geräumt und sich nicht nur den Nachahmungen des Alterthums, sondern auch denen französischer und italienischer Muster ganz und gar gefangen gegeben hatte; die Allem abtrünnig geworden war, was das Volksdrama bisher geleistet und darum mit der volksmäßigen Bühne völlig zerfallen war.

Es soll hiermit nicht versucht werden, den kläglichen Verfall der Schauspielkunst zu rechtfertigen oder gar zu verherrlichen. Nur ein Bedauern will ich ihr erwerben; nur zeigen will ich, daß ihre Erniedrigung nicht bloß verdammlichen Ursachen beizumessen ist.

Ohne Zweifel hatte das französische Theater, 150 Jahre früher, in gleichem Falle viel klüger und praktischer gehandelt als das deutsche.

Sobald es witterte, sein mittelalterliches Drama werde abgestanden und keine nationale Dichterkraft sei da, ihm aufzuhelfen, hatte es, kurz entschlossen, sich der italienischen Reaction in die Arme geworfen und mit gewandter Biegsamkeit schon nach einem halben Jahrhundert ein neues nationales Drama gebildet. Der-

selbe Ausweg war der deutschen Kunst schon längst eröffnet; sie hatte ihn verschmäht. Sie durfte nur gescheidt genug sein, sich schon in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts in die französische Schule zu geben, wie sie es 60 bis 70 Jahre später doch mußte, und sie wäre nicht so tief herabgekommen.

Hatte doch England selbst die Geschmacksherrschaft Frankreichs anerkannt und seinen Shakespeare als barbarisch verstoßen! *)

Die deutsche Schauspielkunst hatte keinen solchen großen Dichter, auf den sie mit Stolz und Sicherheit sich stützen konnte, und dennoch wollte sie ihr mittelalterlich volksthümliches Drama nicht aufgeben, den mütterlichen Boden nicht lassen und klammerte sich krampfhaft daran fest.

Es war ein garstiges, schmutziges Weib geworden, diese Mutter, aber es war ihre Mutter.

Daß alle Schauspieler ein klares Bewußtsein davon sollten gehabt haben, fällt mir nicht ein zu behaupten, Männer wie Velthen hatten es gewiß, aber auch in dem Gesindel, das in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts die Comödiantenbanden bildete, lebte offenbar ein nationaler Instinkt, der sie an ihre Staatsactionen und Possen, der sie an den Volksgeschmack fesselte. Der alte volksthümliche Geist der Schauspielkunst war unter ihnen nicht erstorben, sie wollten lieber platt und gemein

*) Erst der Schauspieler Garrik brachte ihn, um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, wieder zu Ehren.

als unpopulär, lieber unsinnig und übertrieben, als kalt und gelehrt sein.

Blicken wir zurück auf den ganzen schwerfälligen Entwicklungsgang der deutschen Dramatik!

Wie langsam und unbeholfen consolidirt sich das dramatische Leben im Gedichte! Erst in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts erwacht das Bewußtsein davon.

Um das Jahr 1600 erst wird die Schauspielkunst dem Dilettantismus entnommen und einem eignen Stande übergeben, und volle 150 Jahre lang sehen wir nun alle theatralischen Möglichkeiten einer rohen, phantastischen Erfindungskraft sich in wildem Gährungsprocesse verzehren, ohne zum Resultat eines Nationaldrama's zu gelangen, ohne die Schauspielkunst vorwärts zu bringen, die „wie von einem bösen Geist im Kreis herumgeführt" sich am Ende todmüde und abgehetzt auf der Stelle wiederfand, wo sie mit frischer Jugendkraft ausgelaufen war.

Dieses unbehülfliche Beharren bei dem einmal Ergriffenen, diese Langsamkeit des Entschlusses zur Reform, diese zähe Kraft in dem getreuen Aushalten bei dem Angeerbten charakterisirt die mittelalterliche Schauspielkunst bis in ihre letzten Ueberbleibsel.

Schon war die Bildung aller tonangebenden Stände in Deutschland französisch geworden, — die Schauspielkunst hielt bei dem Kern des Volkes in bärenhafter Deutschheit aus. Längst hatte die dramatische Poesie ihren Vor-

theil wahrgenommen, war fremdländisch geworden und courfähig, diente der Oper und Versailler Regeln — die Schauspielkunst, verlassen und verstoßen, nagte am Hungertuche der Improvisation fort und fort, hielt aus in Schmach und Elend, als müsse doch noch einmal der Dichtermessias kommen, der sie wieder zur Herrscherin im Lande ihrer Väter machen würde. — Leider kam er nicht.

Die nutzlos unkluge Treue isolirte sie immer mehr von der nun einmal allgemein eingeschlagenen Culturbewegung, sie wurde immer abgeschmackter und unsinniger, ihre Beharrlichkeit artete in brutale Verstocktheit aus und förderte nur ihren Verfall. Die Schauspielkunst war zur bloßen Pöbelbelustigung, zum Hohn der guten Gesellschaft herabgekommen. Sie war nichts als der Hans Wurst der Nation, ein Verdauungsmittel, eine Medicin für kranke Magen geworden.

Im Bettelsacke ihre Herrlichkeiten von Ort zu Ort schleppend, mit den Genossen um den zugeworfenen Bissen ringend, wie der Aussatz der Gesellschaft gemieden, in Aberwitz und Schmach versunken, verzweifelnd endlich an der eignen Kraft und an irgend einer andern Rettung, — als so ihr klägliches Geschick vollendet war, da erst reichte sie die Hände den französischen Fesseln hin, an denen sie denn auch glücklich aus dem Schlamm gezogen wurde.

Anhang.

Die geistlichen Bauernspiele in unsern Tagen. *)

Muß es nicht wie ein Wunder erscheinen, daß nach allen Civilisationsstürmen, welche seit mehr als drei Jahrhunderten über unser Vaterland hingeweht sind, die geistlichen Spiele des Mittelalters unter den Bauern in Tyrol und Oberbayern sich bis in die neueste Zeit erhalten haben?

Die sorgsame Pflege, welche die Jesuiten auf sie gewendet, hat gewiß viel dazu beigetragen, aber auch nach der Aufhebung dieses Ordens blühten diese theatralischen Erbauungen still und selbständig in den Thälern fort, eine unbefangene Aeußerung des natürlichen Kunsttriebes.

Der Bericht eines Reisenden vom Jahre 1790 **) zeigt uns die Bauernspiele in unverändert alter Weise.

---

*) Anhang zu Seite 137.

**) Krünitz Encyklopädie 41 B.

„Es war am 25. Juli dieses Jahres, daß die ehrsame Gemeinde von Ambras auf einem gedruckten Foliobogen ein großes Trauerspiel unter dem Titel: Der junge Held und Märtyrer St. Pangraz ankündigte, welches um 1 $1/2$ Uhr Nachmittags anfangen und um 6 Uhr endigen sollte. Ungeachtet es die zehnte Vorstellung war, so traten doch viele Insbrucker an diesem schwülen Sommertage um 1 Uhr die Wallfahrt nach Ambras an. Das Amphitheater war ein Rasenplatz am Wirthshause, den im Hintergrunde ein angebauter Saal begrenzte. Die drei Eingänge wurden durch Bauern mit Hellebarden bewacht. Den Schatten auf den Plätzen bezahlte man mit sechs Kreuzern. Das Theater war ziemlich dauerhaft von Holz erbaut, sehr erhaben und lang; zugleich kamen dem Maschinenmeister noch zwei Seitencourtinen zu statten, die neben dem zierlichen Hauptvorhange wechselweise aufgezogen wurden. Ueber demselben gingen aus dem geweihten Munde eines hölzernen Engels „das Leben und der Tod des seligen Pangraz" im vergoldetem Rauche hervor. — Nach griechischer Sitte wurde ein Prolog mit Gesang gegeben, in welchem der gute Hirte, unter beständigen Schwenkungen des Hirtenstabes, die Gottlosigkeit unsrer Zeiten in Knittelversen schilderte. — In dem Stücke erschienen nicht nur Engel und Teufel, sondern auch der Pabst, der, wenn er nichts zu thun hatte, in pontificalibus ins Parterre kam und ohne Erinnerung sehr genau wußte, wann die

Reihe wieder an ihm sei. — Für den nächsten Sonntag wurde eine weltliche Untercomödie angekündigt, betitelt: „Der Teufel en quarré*) oder der Schuster mit Musik.“ Von einem benachbarten Dorfe wurden dem Reisenden noch weit gelungenere Aufführungen gerühmt, die h. Magdalena und St. Sebastian sollten dort die besten Stücke sein und ihr Vorzug darin bestehen, daß mehrere Teufel darin vorkämen.

Der Reisende, so wenig geneigt er selbst auch war, die Naivetät dieser Spiele zu würdigen, versichert doch, daß die Zuschauer mit feierlichem Ernste und unverwandten Blicken vor der Bühne gesessen hätten; der Sinn und die Stimmung des Volkes waren also noch die alten geblieben.

Und diese sonntäglichen Bauernspiele dauern noch heutigen Tages in Tyrol und Oberbayern fort.**) Ja was noch merkwürdiger ist, tagelange Passionsaufführungen bestehen noch in zwei Dörfern Oberbayerns: in Mittenwald und Oberammergau.

So ragen auch von dem Drama unsers verschütteten Mittelalters diese vereinzelten Erscheinungen in die moderne Welt hinein und mahnen: den verlorenen Schätzen nachzugraben.

*) Ein versprengter Ueberrest des diable en quatre aus den französischen Mysterien.

**) Lewald in seinem „Tyrol“ giebt sogar von solchen Spielen Nachricht, die nur von Weibern aufgeführt wurden.

Obschon diese Passionsaufführungen mannichfach modernisirt sind, so enthalten sie doch noch so viel mittelalterliches Leben in Geist und Form, daß sie uns als lebendige Zeugnisse höchst willkommen sein müssen, um die Vorstellung von den alten geistlichen Spielen zu vervollständigen.

Die größte dieser Aufführungen findet in Oberammergau statt und fordert daher am meisten zur Betrachtung auf.

Zur Zeit als Bayern am schwersten vom dreißigjährigen Kriege heimgesucht war, im Jahre 1634 zog auch die Pest noch durch das Land. In ihrer Noth gelobte die Gemeinde von Oberammergau: wenn Gott diese Plage von ihr nehmen werde, so wolle sie das Leiden Christi in einer, in gewissen Zeiträumen wiederkehrenden Darstellung auf sich nehmen. Die Pest wich, das Votum wurde erfüllt und die Passion regelmäßig bis in den Anfang unsers Jahrhunderts fortgespielt. Da fing man an den rohen Bauernausdruck der alten Knittelverse, so wie manche von den Jesuiten gehegte Absurditäten, anstößig zu finden, man glaubte die Kirche und Sitte des Landes durch diese Spiele compromittirt und, geschwind bei der Hand, wie man damals war, alles Mittelalterliche zu zerstören, verbot man diese Passionsaufführungen.

König Ludwig stellte sie wieder her. Der Text wurde gesäubert, bei der Gelegenheit freilich der altdeutsche Vers

in Prosa verwandelt, eine neue, weinerlich zopfige Musik dazu componirt, Costüm und Decoration von München her besorgt.

Gewiß wäre bei dieser Renovation die Eigenthümlichkeit der Aufführung besser erhalten worden, wenn man sie dem Künstlervölkchen von Ammergau*) ganz anvertraut hätte.

In dieser neuen Gestalt hat, in zehnjähriger Wiederkehr, das Spiel im Jahr 1830 und 1840 stattgefunden. Es dauert von Morgens 8 Uhr bis Nachmittags 4 Uhr, mit einer Pause von 12 bis 1, für die Mittagsmahlzeit, und wird vom Juni bis September alle 14 Tage wiederholt. Von dem mäßigen Eintrittsgelde werden die Kosten der Aufführung bestritten, den Mitspielenden sehr geringe Vergütungen für die, durch die lange dauernden Vorübungen, verursachte Versäumniß gezahlt und der Rest zur Tilgung alter Kriegsschulden des Ortes benutzt.

Das Theater ist unter freiem Himmel aufgeschlagen, die Zuschauersitze erheben sich amphitheatralisch, die große Alpenlandschaft bildet nach allen Seiten einen imposanten Hintergrund und nimmt zuweilen mit seinen großartigen Naturerscheinungen Theil an der Aufführung. Schon einigemale hat bei der Auferstehung Christi ein wirkliches Gewitter mit seinem majestätischen Donner=

*) Diese Gemeinde ist es, welche die trefflichsten Holzschnitzereien verfertigt.

rollen im Wiederhall der Berge, das Amt des Maschinisten übernommen.

Die Bühnenconstruction vergegenwärtigt uns ganz mittelalterliche Einrichtungen. Der dreitheiligen Mysterienbühne bedarf es hier nicht, da nur das Erdenleben Christi dargestellt wird, aber wir sehen die Mannichfaltigkeit des Lokals repräsentirt, wie die raschen Sprünge von Ort und Zeit es fordern.

Zwei architektonische Coulissen beschränken das Proscenium, auf welchem der Chor, in phantastischem Costüm, die Einleitung und Zwischenbetrachtungen singt, und rechts und links wieder hinter diesen Coulissen verschwindet. Die geschlossenen Seitenwände der tieferen Bühne zeigen in den Winkeln, gegen den Hintergrund zu, an jeder Seite offne Straßen in die Ferne. Die Häuser des Hohenpriesters und des Pilatus, mit Altanen geziert, bilden die Ecken dieser Straßen und begrenzen zugleich die große Mittelöffnung des Hintergrundes, welche durch einen Vorhang geschlossen ist, um dahinter die Decoration wechseln und die lebenden Bilder für die Zwischenspiele aufstellen zu können.

Nach dem einleitenden Chore beginnt die Handlung durch Aufziehen des Vorhanges im Hintergrunde, aus welchem nun der Einzug in Jerusalem sich hervorbewegt. Der Aufzug ist bunt, das Costüm phantastisch theatralisch, aber Jesus und die Apostel, zu denen auch die Repräsentanten mit richtigem Geschmack gewählt werden,

zeigen ein durchaus würdiges Aussehn. Die Leidensgeschichte spielt sich in den uns bekannten Abtheilungen fort, nach jeder derselben verlassen die Spieler die Bühne, der Mittelvorhang schließt sich, der Chor erscheint auf dem Proscenium und leitet singend die Aufmerksamkeit auf eine analoge Begebenheit des alten Testamentes, welche nun im Mittelgrunde als lebendes Bild erscheint. So wird auf den Abfall des Judas: der Sündenfall der ersten Menschen dargestellt, auf die Scene des Verraths am Oelberge: wie Joab den Amasa unter dem Schein der Freundschaft ersticht, auf die Kreuzigung: wie Isaak das Holz zu seiner Opferung trägt u. s. w.

Die Bauernspiele haben also die Zwischenvorstellung mehr im biblischen Sinne bewahrt, als die Jesuitencomödien es gethan.

Sobald der Vorhang die Zwischenbilder verhüllt, leitet der Chor wieder zur Passionsgeschichte, die nun mit wiedereröffnetem Vorhange fortgeführt wird.

Bei der Mißhandlung Christi vor dem Hohenpriester wird dem Darsteller des „Herrgottes“ von den derben Bauernfäusten viel zugemuthet, die Geißelung jedoch ist schonend hinter die Scene verlegt, auch die Kreuzigung erscheint beim Beginn einer Abtheilung, da der Vorhang sich öffnet, als schon beendet. Dagegen wird es sorgsam ausgeführt, daß auf des Longinus Lanzenstich, aus einer im Hüftentuche des Heilandes verborgnen Blase, Blut ausströmt. Auch die Kreuzabnahme geschieht vor dem

Publikum und die langsame Behutsamkeit, welche die Schonung für die, in der dauernden Stellung abgestorbenen Glieder des Schauspielers erfordert, giebt der Darstellung den Ausdruck heiliger Scheu und Verehrung.

Das Spiel schließt mit einem Tableau, in welchem der Auferstandene in der Glorie erscheint, das jüdische Volk und die Priester zu Boden gestreckt liegen, die Gläubigen aber an Christi Verherrlichung Theil haben.

Wenn schon alles Aeußerliche dieser Aufführung uns die mittelalterlichen Bühnenzustände lebendig vergegenwärtigt, so geschieht dies noch mehr durch den Geist, welcher diese Darstellungen trägt.

In allen Betheiligten ist der Glaube lebendig, daß es ein frommes Werk ist, was sie vollbringen. Die ganze Gemeinde ist thätig dabei, Greise von höchstem und Kinder von zartestem Alter sieht man beim Einzuge in Jerusalem dem Heilande „Hosianna" rufen. Die Frauen stehen nicht zurück, spielen auch die weiblichen Rollen der Marien u. s. w. Der Darsteller des „Herrgottes" nimmt die mit der Rolle verbundene körperliche Pein willig auf sich; die Theilnahme am Leiden Christi gilt als eine Heiligung.

Auf die mimische Darstellung ist die moderne Ausbildung der Schauspielkunst nicht ohne Einfluß geblieben und hat einzelne Talente zu überraschender Lebendigkeit des Ausdruckes angeregt, im Ganzen trägt die Darstellung den rohen und kunstlosen Charakter, der an die

Ursprungszeit der geistlichen Spiele erinnert, aber auch an die andachtsvolle Spannung derselben. Der unverdrossenste Fleiß in den Vorübungen giebt der Ausführung unfehlbare Genauigkeit, der brennendste Eifer für das Gelingen des Ganzen spornt sichtlich jeden Einzelnen des weit über hundert Köpfe starken Personales, und was auch diesen Bauernspielen an Veredlung des Ausdruckes, an künstlerischer Gewandtheit abgehen mag, an innerer, natürlicher Würde, an Ernst und Begeisterung werden sie nur in den glücklichsten Fällen von den Productionen unsrer Berufsschauspieler übertroffen.

Romio vnd Julieta.*)

Daß die volksthümliche Bühne schon in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts sich der Shakespeare-schen Gedichte zu zeitgemäßer Bearbeitung bemächtigt hatte, ist in der Theatergeschichte bereits durch den Auszug jener alten Bearbeitung des Hamlet bekannt, welchen der Gothaische Theatercalender vom Jahr 1779 mittheilt.

Hier ist ein Seitenstück dazu, aber eines aus noch früherer Zeit. Dem Manuscripte, aus welchem ich mittheile, fehlt Titel und Personenverzeichniß, vielleicht auch ein symbolisch-allegorisches Vorspiel, wie die Hauptactionen es zu haben pflegten und wie auch jener Hamlet zeigt; es fängt gleich mit dem ersten Akte an, ist aber übrigens durchaus vollständig.

---

*) Zu Seite 301.

Daß die Bearbeitung in Süddeutschland geschehen, beweist die Mundart; daß verschiedne Hände dabei thätig gewesen, sie also ebenfalls als ein Werk der Schauspieler zu betrachten ist, beweist die auffallende Ungleichheit der Dialogisirung.

Eine Jahreszahl führt das Manuscript nicht, aber Styl und Orthographie sind dieselben der gedruckten englischen Tragödien und Comödien vom Jahre 1625 und 30, der Gebrauch des Alexandriners bezeugt, daß die Bearbeitung nicht vor Einführung dieser Versart durch die schlesischen Dichter entstanden ist, während die Art wie sie gebraucht ist, uns wiederum schließen läßt, daß sie noch neu und ungewohnt war. Alle dem zufolge läßt sich mit Bestimmtheit annehmen, daß dies wunderliche Machwerk in den mittleren Decennien des siebzehnten Jahrhunderts entstanden sei. Mit welchen Augen man aber vor zweihundert Jahren ein Meisterwerk des größten Dramatikers angesehen, welche Verarbeitung man damals für angemessen gehalten, um auf den deutschen Bühnen einen populären Eindruck damit hervorzubringen, das werden die folgenden Mittheilungen darthun.

Gleich von vorn herein verwirft die Bearbeitung die charakteristischen Streitscenen, womit Shakespeare uns so lebendig mitten in die Zustände versetzt und giebt statt dessen eine vornehm, feierlich, staatsmäßige Introduction im Geschmack der Zeit.

Actus Imus

Scena 1ma

Fürst mit Capolets und Mundige*) Hoffstadt.

Fürst. Die Sonne schawet an den blaw Saphir-glantzenden Himmel den Erdtkreiß nur darumb, damit alles wachse, blüe vnd zeitig werde vnd dem Menschen zu Nutzen dine, wo aber die fünstere Hagelswolkchen mit einen Frost-reuf solche berühret, so ist die Gefahr vnd der Schaden verhanden. Capolet vnd Mundige, weillen in vnsere Regierung nichts Irrsamber vnd Vnleidiger erscheint, alß Eurer beyder Heuser Vneinigkeit, saget vnß in was nutzen bestehet Euer Zorn, Haß vnd Feindtschafft, alß daß Ever Geschlecht gemündert vnd nach der Zeit mit bluetigen Kempfen außgerodt vnd zergehen muß, vnd ihr habt nicht besseres zu hoffen, alß daß Euch beyden nichts mehr übrig nach Euren todt, alß der Nahmb, und die nachfolgende weldt sagen wie sie sein gewesen.

Capolet. Gnd. Fürst vnd Herr, nach dero Belieben zu reden gestehe ich, daß vnser beyde Heuser von geschlecht zu geschlecht in solche Erbfeindtschafft gerathen, daß es scheinet, alß ob der Himmel darob ein wohlgefallen vnd mit seinen influenzen das kindt im Mutterleib mit der Geburtstundt schon feindt-

*) Montague.

lich bekleitet. Der Himmel ist mein Zeug, das meine grave Haar davon keinen gefallen, sondern vielmehr beseufftze den Schadenfohl vntergang vnsers so alten Stammen-Hauß.

Fürst. Was sagt ihr, Graf Mundige, wie gefalt Euch dise Meinung?

Mundige. Gnd. Fürst vnd Herr, dise Meinung des Capoleth ist nicht verwerflich, aber die offt beschehene affront vnd Überfallung der Meinigen, so sie von den Capoleten erliden, ist weldt-kündig, vnd vnserer Vorfahrer bluet-vergiessung gantze Croniken voll sein, ist also meinem bedunkhen nach nicht Nothsamb das mein Feindt zue-sehe, daß mir daß Wasser in das maul rinnt.

Fürst. Graf Mundige, der Tugentwürdige titul bestehet nicht in hützigen Eüffer des Zorns, sondern mit Nachlassung des Empfangenen Schaden. Der ist Ruhmbwürdig zu nennen, so seinen feindt verzeihen vnd mit freundtschafft obsigen kan.

Mundige. Die Natur lehret aber viel ein anders gnd. Fürst vnd Herr.

Fürst. Vnd was dan?

Mundige. Nicht zuelassen, das man von Feindt überwunden vnd bezwungen werde.

Fürst. Es ist wahr, was den Krieg vnd Landtsverwüstung betrüfft.

Capolet. Wan es so wöhre, wolte ich vmb würdiger glikh meine grave Haar mit Sigesbletter vmbwinden,

oder einen Ehrlichen todt hoffen, aber dieser Hauß- vnd Nahmben-Krieg legt mich selber eher in das grab, alß Hoffnung habe einen Friden zu erleben.

Fürst. Der Himmel kan keinen gefallen an einer unheimbischen Vnrůhe oder Staatsverderben haben, noch weniger an dem, das zwey so vornehme Stammenheüsser fallen vnd selbst sich zu grundte richten sollen.

Capolet. Wie vor gesagt, gnd. Fürst vnd Herr, ich liebe die Einigkeit, den Friden, vnd hasse das vnrechte bluet-vergiessen.

Mundige. Wer gezwungen das gewöhr zu brauchen, der vergiest nicht vnrechtes bluet.

Capolet. Der fridlich leben will, braucht kein gewöhr zu wetzen.

Mundige. Der leichtlich glaubet, wird leicht betrogen.

Capolet. Der nicht die Ehre acht, kan leicht ein betrüger sein.

Mundige. Der die meinigen beleidiget, greifft mich vnd meine Ehre an.

Capolet. Der mein Herkommen beschimpfet ohne Vrsach, ist nicht zu achten.

Mundige. Wan aber die Feindtschafft sein vrsach hat?

Capolet. Wer Feindtschafft haben will, der darf kein vrsach suchen.

Mundige. Die Beleidigung hat kein geduld.

Capolet. Der beleidiget ist straffwürdig.

Mundige. So straff man den, so der Beleidigung anfenger ist.

Capolet. O Mundige! Mundige! ich wintsche, daß kein beleidiger nie gewesen wehre!

Mundige. Wan wintschen gültig wehre, so hette ich auch mehr von meiner Freundtschafft vnd Familia bey leben."

Nach diesen Streitreden, die unverkennbar auf antike Muster deuten, gelingt es dem Fürsten endlich eine Versöhnung zu Stande zu bringen, worauf er spricht: „Dies ist ein werckh, daran wir einen gefallen tragen vnd wintschen

Euren beyden Stammen
Die weisse Fridens-blüet
Die ware Nestors Jahr
Mit 1000 glikes Nahmen!

Mundige. Der Himmel hat bisher gantz zornig außgesehen
Nun aber mueß der Krieg vnd Haß zu Ende gehen.
Capolet. Es hat der Krieges-Newd vnß beyde hart gekrenkt
Jetzt vnser will an Frid vnd Süße Ruhe gedenkt.
Mundige. Die Ruhe nimbt mich ein, die Rache liegt jetzt vnten,
Nun ist das Vngemach vnd aller Zankh verschwunden.
Capolet. Nun bin ich sorgenfrey vnd sag von hertzen recht
Ich werd mich allzeit nennen sein Diener vnd sein Knecht.
Mundige. Den ich ertödten wollt, nennt mich jetzt seinen Freindt,
Nunmehr hats keine noth, ich weiß von keinen Feindt.

Fürst. Wehe in dem Hertzen dem, der da hegt Kriegesglueth,
Vnd lescht die tugend auß, acht weder Freindt noch
bluеth.
Es will daß Ilion durch solche Kriegesfewer
Daß Troja mueß vergehn in disem vngehewer.
Das Laster weiche weith auß Euren tugendt-Sünn
Die Freindtschafft gebe Euch die Palmen zu gewünn!"
(alle ab.)

Die wenigen Züge, mit denen Shakespeare den Charakter der Julia leichthin einführt, haben dem Bearbeiter ebenfalls nicht genügt, er giebt ihrer Charakteristik eine breitere Basis durch folgende Scene:

„**Scena 2da**

Julieta und Antoneta in Garthen.

Julieta. O große Belustigung diser Frühlingszeit, wo man sich ergetzen kan in den lustbahren gärthen, Felder vnd wälder, wo man hört die rauschenden Bächlein, die ihren lauff zwischen den Kißelsteinen zerbrechen, welches daß gehör ergötzet, wan der Zephirus den bletterreichen bäwmen schmeichlet vnd mit ihnen schertzet, wan vögl singen vnd mit ihren gefider die lufft durchstreichen vnd andere 1000 anmuthung, die das hertz erquikhen. Aber sage Julieta, waß Frevde genüest du, weil ich wie eine Einsambe turtultaube eingesperret vnd alß eine Gefangene leben mueß, indeme mich meiner Eltern Zucht aller Frewd beraubet? O Italia, waß für gesetz gibest

Du dem weiblichen geschlecht, daß sie nichts genüßen, alß die Einsambkeit! Sage mir, Antoneta, soll ich die blumen besuechen oder schlaffen?

Antoneta. Schöne Julieta, mich wundert selber, das sie sich Ihrer Eltern gehorsamb so starkh vnterwürfft vnd den gehorsamb nicht überschreidten wil. O wehre mir also, ich wolte mir schon helfen.

Julieta. Vnd wie, indeme mir nichts mehr erlaubet ist, alß in disen garthen vnter den blumen mich zu erfreyen?

Antoneta. Vnd was ist es? Blumen sind blumen, aber ein Beth, das wäre eine Linderung.

Julieta. Waß Linderung?

Antoneta. Linderung der glieder.

Julieta. Waß glieder?

Antoneta. Nun, der gantze theil deß Menschen, ihr versteht mich ja wohl, wan ihr nur wolt; O wie Einfeldig seht ihr doch auß!

Julieta. Vnd waß dan?

Antoneta. Nichts, nichts. Aber wan ich reden dörffte —

Julieta. Rede nur frey.

Antoneta. Gnd. Fräwlein sie verzeihe mir wenn ich sagen darf, daß besser währe einen Discurs mit einen wakheren Cavalier zu führen, alß sich in die stummen garthen-blumen zu verlieben.

Julieta. Ach Antoneta, waß redest Du?

Antoneta. Warumb färbet sie sich, schöne Julieta vnd wird roth?"

Julieta vertraut ihr nach langem Zögern: „ich habe geträumt, ich solle einen Mundigenser lieben, welcher meines Herrn Vatter ärgster Feindt, derwegen begehre ich nicht, daß es wahr werde.

Antoneta. Feindtschafft kann sich in Freindtschafft verwandlen, wan es den blinden Bogen-Schütz gefällig währe.

Julieta. Schweige vnd rede mir nicht von solchen sachen, wo du meine gnad nicht verliehren wilst.

Antoneta. Ach, wan sie nur einmahl kosten soll die 1000feldigen Frewden, die ein verliebtes Hertz genüst, sie würde sagen, die Zeit ist übel verlohren, die man nicht auf die Liebe wendt.

Julieta. Wan ich daß thuen werde, so werden die wässer zurükhlauffen, die wölff vor den lämmern fliehen, die hundt den hasen weichen vnd der Beer das Meer vnd der Delphin die gebürg lieben. Die Einsambkeit ist meine Kurtzweil.

Antoneta. Ach vngesaltzene Kurtzweil vnd widerspenstige tugendt! Wie sie jetzund ist, so wahr ich auch einmahl, aber ich legte meine Zeit besser an.

Julieta. Es scheint Jungfer Antoneta, ihr wollet mich mit Fleiß zum Zorn reitzen, darumb schweiget mir von der Liebe, die nichts bringt, alß stete Vnruhe vndt Schmertzen. (abit.)

Antoneta. Ja ja, ich habe sie zornig gemacht, sie gehet davon. O ihr arme Mägdlein, ihr seit wohl Närrisch, daß ihr die Liebe veracht, vnd denkhet nicht einmahl auf den großen Jahrmarkh, da ihr müst Flederwisch verkauffen. O gütiger Himmel, ich habe bald kein Zehne mehr in Maul, o wie wohl würdts mir thuen, wenn du deinen Seegen liest über mich kommen, daß ich bald einen Mann hette!" (abit.)

Von hier ab liegt nun allen Scenen das Shakespeare'sche Gedicht zum Grunde. Sie sind oft zusammengezogen oder in ihrer Aufeinanderfolge verändert, die Bearbeitung ist durchaus frei und eigenthümlich, aber überall treten die Originalgedanken zu Tage.

Es erscheint nun Capolet mit Paris*), ladet ihn mit umständlichster Höflichkeit in sein Haus und übergiebt dem Pickelhering, der die Rolle des komischen Dieners aus dem Originale sehr ausgedehnt bekleidet, den Einladungszettel, wobei dieser sich denn mit der herkömmlichen Ungeschicktheit benimmt. Er trifft auf Romeo und Benvolio, wie im Originale, aber die Scene modificirt sich folgendermaßen.

„Pickelhering. Guten Morgen oder Mittag ihr Herrn, Mein ich bitte, sagt könnet ihr lesen?

---

*) Es ist sehr interessant, die mitgetheilten Scenen mit der Schlegelschen Uebersetzung zu vergleichen, wir halten hier beim 1 Act 2 Scene.

Romio. Ja wan ich die Buechstaben kenn vnd verstehe.

Pickelhering. Oho Herr Buechstaben-versteher, wan ich die Buechstaben kennt, so wollte ich sie selber wohl lesen.

Romio. Du verstehst mich nicht, es möchte vielleicht eine frembde Sprach sein, die ich nicht verstunde, laß mich die Zettl sehen, so will ich dir bald sagen ob ich es verstehe oder nicht.

Pickelhering. Ich wolts selber wohl lesen, aber buechstabiren kan ich nicht.

Romio. Ja das verstehe ich vnd es ist zu teutsch: lad ein Don Horatio den Jüngeren.

Pickelhering. Den ken ich, er gab mir gestern eine guete ohrfeigen vnd einen Dugaten davor.

Romio. So ist die Ohrfeigen wohl bezahlt worden, weither lad ein Don Fortuniam vnd seinen Bruder Floridell.

Pickelhering. Daß sein zwei rechte Eißenbeißer, die fangen gleich grachel (Krakel) an.

Romio. Lad ein Don Lucentio vnd Amaranta, seine Baß.

Pickelhering. Die wohnen in der Schuestergassen gegen den Meykeffer über.

Romio. Lad ein die Schöne Rosalina — o honigsüßer Nahmb, dich will ich küssen 1000 mahl!

Pickelhering. Das ist ein Narr, er küst das Pa-

vier, wan er das Mensch hett, er kundt sie küssen wo ihr rückgrad ein Ende hat.

Romio. Lad ein Madam Fioleta Catharina.

Pickelhering. Ist recht, die wohnt im Sauwinkel.

Romio. Lad ein Madam Flora.

Pickelhering. Hum, das ist ein Mensch, ist wahr, sie tragt alle Zeit ein Flor über das gesicht, daß man ihr nasen nicht sieht, dan die Naaß steht ihr recht mitten in dem Gesicht.

Romio. Lad ein Graf Paris, der ist ein wakherer Cavalier.

Pickelhering. Ja aber er stinkt zwischen den zehen wie die Bauren.

Romio. Aber sage mir, wo wird diese versamblung geschehen.

Pickelhering. In meines Herrn Hause.

Romio. Wie heist dein Herr?

Pickelhering. Mein Herr heist Capolet.

Romio. Waß? soll meine liebste Rosalina in meines Feindes Hauß kommen? (zereist den Zettl) diß will ich nicht haben!

Pickelhering. O Potz schlapperment, was macht ihr? mein lad-ein-Zettl zerreißen, vnd Rosalina ist entzwey gerissen? O du schelm!

Romio. Gehe forth oder ich brech dir den Halß!

Pickelhering. Ja brich du mir den Poder! O du

Bärheüter! Du, du Mörder! wie viel Herren vnd Frawen hast du entzwei gerissen vnd vmbs Leben gebracht.

Romio. Wilt du gehen, oder ich will dir Füeß machen.

Pickelhering. Vnd wan du mir gleich 6 Füeß woltest machen, so darf ich nicht mehr heimb. O Potz tausendt! Die Rosalina hat recht ein ritz in die Mitte bekommen, o ich armer Lad=ein, was werde ich thuen?

Romio. Ich sage geh!

Pickelhering. Ich sage bäh! (abit.)

Penvolio. Auf disen Fest, welches Herr Capolet halten wird, wird deine Schöne Rosalina auch sein, die du so sehr liebest, nein ich bitte gehe mit mir, ich will dir daselbst solche gesichter weisen, die deine Rosalina weith vorgehen, vnd ich weiß gewiß, diejenige, so du vor einen schwanen gehalten, soll by anderer gegenwarth als eine Kree außsehen.

Romio. Du redest nach deinem belieben, aber meine Rosalina ist allein der stern meines hertzens vnd ihrer schönheit müssen alle weichen.

Penvolio. Sie kempt dir nur so schön vor, wan kein schönere darbey ist. Höre Romio, komb auf diesen Fest, will ich weisen die best.

Romio. Ich will dir zwar folgen, aber du wirst mir hierinnen wenig helfen können.“ (beide ab.)

Nach einer kurzen Pickelheringsscene kehren die Freunde mit Mercutio zurück; von der Frau Mab ist nicht die Rede.

Die Scene verwandelt, „Capolet, seine Fraw, Paris, Tibolt, Julieta, alle an der Tafel“, dann erscheinen Romio. Penvolio in Masken.

Capolet. Ihr Herrn sie seind freindlich willkommen in meiner Behausung,

Paris. Wür seind ihnen höchlich verpflicht vor dise Ehr, so sie hierinnen vnß beweisen.

(wirdt getantzt.)

Romio. Schönste Dame, die Ehre so ich gehabt mit ihr zu tantzen, kann weder meine Zung oder Hertz begnigen, ich bitte sie vergönne doch einen Schambhafften Pilgramb dero Handt zu küssen.

Julieta. Gueter Pilgramb, ihr entheiliget Euch nicht, dan solche Bilder wie ich, haben Hände zum fühlen vnd Lippen zum küssen.

Romio. Die Kühnheit entschuldigt mich dan. (küst sie) vnd Nun bin ich aller meiner Sünden los.

Julieta. Wie? so hab ich Eure Sünden empfangen?

Romio. Schönste Dam, wan sie es nicht behalten will, so gebe sie mir dieselbigen wieder. (küst sie wieder.)

Die Amme kommt. Holla, was ist das? die Fraw Muetter sieht's.

Julieta. Fahret wohl mein Herr.

Romio. Fahre wohl du Zierte aller Damen! Ach Romio, wie bald seind deine Sünn vnd gedankhen verendert worden!“

In dieser Weise sind alle folgenden Scenen behandelt, fast wörtlich getreu dem Originale ist dagegen der kleine Auftritt, in welchem Mercutio und Benvoglio den Romeo suchen.*)

„Penvolio. Romio! Vetter Romio!

Mercutius. Wir föhlen den Weeg, da ist er nicht hin.

Penvolio. Nein er gieng diesen Weeg. Ruff ihn doch, Mercutius.

Mercutius. Wohl ich wil ihn ruefen. Romio! Liebes-gefangener! Erscheine vor vnß allhier, ich beschwöre dich bey Rosalinas Augen, bei ihren schönen Wangen, bey ihren Corallinen-lefftzen, bei ihren Alabasternen Händen, gerathen Leib, schönen Brüsten, Armen, Bein vnd alles, was oben vnd unten an ihr ist, daß du allhier erscheinest!

Penvolio. Wofern er dich hört, wird er zornig werden.

Mercutius. Warumb soll er zornig werden? ich sage ja nichts, das wider seine Rosalina oder ihn sein kan.

Penvolio. Komb, laß vns gehen, er begehret kein andere gesellschafft als die dunkle Nacht. Die Lieb ist blind, darumb hölt sie am meisten von der Fünsternuß.

Mercutius. Ich mueß ihn noch einmal rueffen.

*) Schlegels Uebers. 2 Act. 1 Scene.

Romio! Er ligt gewiß vnter einen Baumb vnd wintschet, daß die Früchte Rosalina währen vnd ihme in sein Schoß fallen; o wie anmuthig wäre es ihm!

Penvolio. Ey komb, es ist vergeblich denjenigen zu suchen, welcher nicht will gefunden werden." (abit.)

Unmittelbar hieran schließt sich, wie bei Shakespeare, die Gartenscene am Fenster, es kommen:

„Romio mit einem Jung vnd Lauten.

Romio. O angenehme gelegenheit! Die sicherheit zeigt mir den weg, weil der Fridt geschlossen zwischen meinen Herren Vatter vnd den Capolet, so weiset mich die liebe zu der himmlischen Schönheit der Julieta, deren ich mich schon längsten verpflichtet habe. O Julieta, die du mein Hertz gefangen haltest, wan du sehen könntest wie dein göttlicher blikh ein Fewer in meynem Hertzen entzündet, du würdest mit etlichen thränen der Ehrbarmung begießen. Du kanst meiner Marter nicht gewahr werden, weil du nicht weist, daß ich dich liebe, ich weiß deine vortreffliche schönheit, auch weiß ich, daß ich liebe, aber nicht geliebt werde, so setze keinen Fueß mehr weither Romio vnd faß ein Hertz. O liebe, ich rueffe dich an, stehe mir bey! An disen orth ist nicht weith ihr Schlaffgemach, darumb Jung kom her vnd singe das gemachte lied.

lied

Ach willkommen schönste blumb, aufenthalt so vieler gaben,
Deine tugendt muß den Ruhm vor allen schönen haben.

Julieta licht der Zeit, keine Sonn ist dir zu gleichen,
Deiner Zier vnd trefflichkeit müssen alle Damen weichen.
Ach Julieta, dein Verstand, welcher himmlisch ist zu schetzen,
Gib mir nur ein liebespfand, daß mich ewig kan ergetzen.
Julieta, du mein Hertz, Julieta, mein behagen,
Stille meiner Seelen Schmertz, den ich jezt so starkh muß tragen.

Romio. Aber nun, o ihr meine Augen, schawet an den orth, wo Eure Sonnen verborgen! o nacht, ziehe vor die schwartze gardin, vnd durch eine dunkle wolkhe halte zurükh das erkennen meiner persohn! Ich sehe licht, darumb will ich waß näher hinzue tretten vnd sehen ob ich Etwas vernehmen kan.

Julieta am Fenster. Holla, was soll dieses bedeuten? ein Musik vor meinen Kammerfenster? wer soll sich wohl vnterstehen bey nächtlicher weil mir vnruhe zu machen? Mein schlaff ist unterbrochen, die gedankhen sein verwürrt, die Natur, Verhängnuß vnd liebesbrunst stürmen alle drey über mich zusamben vnd suechen mein verderben. Die Natur vnd lieb halten einen streit in mir, doch will die liebe Meister sein; die Natur aber will, daß ohne ihre gaben kein Ding müglich ist zu vollbringen. Wan die Krafft der Natur nicht wäre, waß wolte doch die liebe thuen? O Romio! warumb heist du Romio? Mein Traum ist außgelegt, du bist der Mundigenser, den ich in schlaff gesehen. Ach Romio, verendere den gehessigen Nahmen! Die Verhängnuß stürtzet mich, die liebe

reget sich, die Natur treibet mich, o Romio, wan ich an dich gedenckhe, vor Freud ich dir mein liebe schenckhe.

Romio. Das stumme Wordt der Augen thuet die Meinung des Hertzens kundt; ach könnte meine schönste dieses auß meinem gesicht sehen!

Julieta. Wie? waß seid ihr vor eine persohn vnd wie ist Ewer Nahmb? daß ihr Euch vnterstehet bei Schlaffender Zeit vnter mein Fenster zu kommen?

Romio. Mein Nahmb ist — o ihr Götter, soll ich mich offenbahren? es seye, ja. Mein Nahmb, schönste Julieta, ist zwar ein feindseliger Nahmb vnd heist Romio, aber o schöne, sie verändre denselben nach ihren belieben, wan nur mein Hertz stets zu dero Diensten sein kan.

Julieta. Waß, Romio? O Himmel, wie geschieht mir! Ist Romio vorhanden vnd hat mein Clagen gehört? O liebe, liebe, zu was bringest du mich! Romio, Romio, seid ihr noch vorhanden vnd habt meine reden gehört?

Romio. Etwas, schönste Julieta.

Julieta. Ach Romio!

Romio. Was seuffzet sie, meine schöne?

Julieta. Habt ihr?

Romio. Was gebieth sie?

Julieta. Meine Clagen vernommen?

Romio. Nicht alles.

Julieta. Ach Romio, ich wolte, daß ihr nicht wußtet, daß ich Euch liebe.

Romio. Warumb schönste Julieta, veracht sie denn

meine getrewe liebe? Schönste Julieta, womit soll ich dann genugsamb meine getrewe liebe vnd das innerliche brennende Fewer meines Hertzens bezeugen? Oder will sie nicht wissen, daß ich sie liebe, wohlan so sterbe ich, vnd mein grab soll sein ein Denkmal ihrer tugendt. Aber mein Hertz ist viel zu gering, auf dem Altar einer so unübertrefflichen Schönheit aufgeopfert zu werden, ach schönste Julieta, acht sie mich dann nicht würdig ihrer liebe, indeme sie dasselbe wieder zurükh winscht, was sie mir versprochen?

Julieta. Werthester Romio, ich wünsche sie darumb wieder zurükh, auf daß ich sie noch einmahl wider schenkhen möchte.

Romio. Schönste gebietherin, so lasset vns dan ein verbindnuß vnserer getrewen liebe anjetzo aufrichten, dan ich schwöre allhier bey den hellglänzenden Mond —

Julieta. Ach schwört nicht bey den wankelmüethigen vnd vnbeständigen Mond!

Romio. Ach bey wemb solt ich denn schwören?

Julieta. Schwöret lieber gahr nicht.

Die Amme. Julieta! Die Frav Muetter rueffi.

Julieta. Ich komme. Ach Romio macht Euch von hier, der orth ist gefährlich, wofern Euch meines Vatters Diener allhier solten gewahr werden, dörfften sie Euch daß leben nehmen.

Amme. Daß Euch Sanct Velten hol, so geht forth!

Julieta. Ich komm, ich komm, fahret wohl Romio! (sie geht.)

Romio. Fahret wohl, schöne Julieta! Es ist mir vnmöglich von disen orth zu gehen, mich däucht ich möchte die gantze Nacht allhier verbleiben.

Julieta. (kommt zurück.) Romio, Romio! Ach Himmel, er ist schon forth.

Romio. Nein schönste gebietherin, Ewer getrewester Diener ist noch hier vnd erwarthet deroselben Befehl, welchen er in aller Vnterthänigkeit außzurichten willens ist.

Amme. Julieta, Julieta, wie wird's werden? Habt ihr nicht gehört daß die Fraw Muetter ruefft?

Julieta. Amme noch ein kleine Geduld, ich komme gleich. Edler Romio, ich habe Euch etwas offenbahren wollen, aber es ist mir auß dem Sünn entfallen.

Romio. Ach schönste Julieta, ich bitte, sie befriedige mein Hertz mit einer glikhseligen versprechung ihrer gegenlieb!

Amme. Ey so plaudert das vnd keins mehr? Heist das der Fraw Muetter gehorsambt? Wart ihr werds kriegen!

Julieta. Nun ich komme ja gleich. Nehmet hin Romio, dieses von mir vnd morgen vmb 9 vhr will ich Euch meine Meunung wissen lassen.

Amme. Potz tausendt Schlopermost! seid ihr noch da? Ey was denkt ihr? Ist daß nicht ein schand, daß man das Mensch nicht heimb kan bringen? So gehts mit den

jungen Dienel, wan man ihnen zueläst ein Finger, so wollen sie die gantze Handt haben. Nun geht, oder ich sags.

Julieta. Nun ich komme ja. Lebet wohl Romio!

Romio. Vnd sie auch, schönste Julieta!

Julieta. Ach Romio! (abit.)

Romio. Ach Julieta! — Nun gebe dich zufriden Romio, dieweillen du gegenliebe verspührst von der vnvergleichlichen Julieta. Ich will mich wider nacher Hauß verfügen dan ich sehe, daß Aurora ihr langes Liegen bey dem alten Titon veberdrüssig, vnd Phäbus fangt an allgemach herfür zu brechen vnd seine erröthete Wangen außzubreiten."

Von hier ab wird die Handlung sehr zerstückelt, die Scenen sind willkürlich und ohne folgerechte Nothwendigkeit zusammengestellt; einzelne Stellen des Originaldialoges finden sich verstreut in Auftritten vor, wohin sie gar nicht gehören, kurz, die Redaction der gemeinschaftlichen Schauspielerarbeit wird hier immer schwächer. Interessant ist es wahrzunehmen, wie nach Geschmack und Einsicht der Darsteller, einzelne Rollen sich viel genauer als andre an das Original halten; dies ist besonders in denen das Mercutio und Benvoglio der Fall.

Die Einmischung des Pickelhering findet überall gerade da Statt, wo sie die krassesten Gegensätze erzeugt. So tritt, nachdem Romeo den Tybalt erstochen hat und

von Benvoglio zur Flucht getrieben ist*), Pickelhering auf und spricht: „Wer viel zu thuen hat, hat viel zu schaffen. Ich glaube nicht, daß alle Menschen in der weldt so viel zu thuen haben, alß ich allein. Jetzt soll ich lauffen vnd sehen waß vor ein tumult auf der Gassen? Aber waß liegt hier vor ein voller Naßküttel? Potz schlapperment! das ist Tipold. Bluet er doch als wie ein Schwein. Holla Tipold, ich befehle dir bey des Hertzogs Vngnad, daß du auffstehest vnd gehest mit mir! Er will nicht andtworten, ja er ist gahr todt. Larmen! Larmen! Tipold ist todt gestochen, gestorben vnd lebt nicht mehr!

Der Fürst kommt. Was ist diß vor ein tumult, vnd wer ist Vrsach hiervon?

Pickelhering. Das weiß ich nicht, Herr Hertzog, aber das weiß ich wohl, daß ich hier Tipold todtliegend gefunden hab vnd hier ist der Mann, der prave Post bringen kann.

Fürst. Kanst du auch wissen, wer diese Mordthat begangen?

Pickelhering. Ich kan mirs leicht einbilden, weil er gestochen, so wirds ein Degen gethan haben.

Hertzog. Schweig, du bist ein Narr.

Pickelhering. Das kan wohl sein, ich glaub es selber."

---

*) Schlegel's Uebers. 3. Akt 1. Scene.

Hierauf erzählt Benvoglio den Hergang und die Scene verläuft wie bei Shakespeare.

Pickelhering bringt auch Julien die Nachricht von Tybolds Tode und Romeo's Verbannung, wobei er sich mit der Amme zankt, während Julia verzweifelt; er ist es auch, der Romeo beim Pater aufsucht, um ihn auf die Nacht zu Julien zu bescheiden, überall wo die Situation den Gipfel der Leidenschaft ersteigt, mischt er seine platten und klobigen Späße ein.

Shakespeares Musikantenscene bei Juliens Leiche ist so oft als gefühlverletzend angegriffen worden, dieser Kontrast aber erscheint wahrhaft wohlthuend, wenn man das brutale Verhalten Pickelhering's bei Julietas vermeintem Tode dagegen hält.

*) Die Gräfin Capulet kommt in Juliens Zimmer mit der Amme und Pickelhering, die sich auf das ärgste herumzanken und schimpfen. Endlich geht die Amme Julien zu wecken und kommt wehklagend zurück.

Amme. Ach gnd. Fraw, was Vnglikh! Julieta liegt in ihrer besten Kleidung ausgestrecket vnd todt.

Pickelhering. Das ist erstunkhen vnd erlogen! Weil sie ausgestrekt liegt, so muß ich gehen vnd sehen was ihr schadt, dan ich verstehe mich tröfflich auf die außgestrekte Krankheiten. (abit.)

---

*) Schlegel's Uebers. 4. Akt 5. Scene.

Gräfin. Der Himmel bewahre mich, Amme, waß für ein Schrökhen hab ich eingenommen!

Amme. Ich wolte es wäre nicht gnd. Fraw waß ich gesagt, aber ich wolt mir die Nasen abschneidèn lassen, wan Julieta nicht todt ist.

Pickelhering. (kommt zurück) O Ellend! O Noth! O Barmbhertzigkeit! O Mausericordia! Julieta hat sich zu todt gestorben! O erschrökhliche Postzeitung! Sie ligt ausgestrekt mit Händt vnd Fuessen vnd ist so steuff, als ein gefrohrner Stockfisch.

Gräfin. Wie, was sagst du Pickelhering, Julieta todt?

Pickelhering. Das weiß ich nicht, ob sie todt ist, aber sie liegt vnd rührt sich nicht vnd ihre Seel ist schòn in den 24 Elementen.

Gräfin. O Jammer! O Ellend! Ist Julieta todt, so hat meine Frevd ein End! Ach armer Graff Paris, waß wird er darzue sagen. Aber hier kompt mein Herr. Ach Julieta, armselige Julieta!

Capolet. (kommt) Was ist, liebste Gemahlin? Was vor eine Travrigkeit presset Thränen von Euren Augen vnd zwinget Euch zum weinen?

Gräfin. Ach liebster Herr vnd Gemahl, Vnglikh veber Vnglikh!

Capolet. Der Himmel bewahre vnß alle vor Vnglikh! Waß soll dieses bedeuten?

Pickelhering. Herr, der Mader ist ins Taubenhauß kummen vnd hat 2 junge tauben zu todt gebissen,

ob er's gahr gefressen, das weiß ich nicht, vnd das ist ja Vnglikhs genug.

Gräfin. Ach liebster Herr vnd Gemahl, Julieta ist todt.

Pickelhering. Ist dan das so grosse Sach, daß ein Mahl ein Mensch stirbt?

Capolet. Wie? waß? Julieta todt? da seye der Himmel vor!

Gräfin. Es ist nicht anders, dan die Amme vnd Pickelhering haben sie beyde todt gesehen.

Capolet. Ist es wahr Pickelhering?

Pickelhering. Ich vermeine wohl es wird wahr sein, dan sie ligt vnd rührt sich nicht, hört vnd sieht nicht vud ligt außgestrekt wie ein Holtzklotz. Weiter brauchts nichts mehr, alß daß die Schüler kommen, tragen sie hinwekh vnd singen: mit Frid und Frewd fahr ich dahin vnd reise meiner Strassen." u. s. w.

Es ist nur noch übrig, die Behandlung der Katastrophe zu betrachten.

Folge und Inhalt der Scene auf dem Kirchhofe sind wie bei Shakespeare, bemerkenswerth ist nur, daß die Personen alle in Versen ihr Leben beschließen. Paris letzte Worte sind:

Ach weh, ich sterbe hier!
Julieta liebste brauth,
Jetzt komm ich auch zu Dir
Weil Du mir warst vertraut.

Als Romeo sich den Tod giebt spricht er:

Himmel verzeihe mir
Was ich hier hab gethan,
Ich sterbe willig hier
Als Julieta's Mann.

Juliens Abschied vom Leben ist länger:

Ach Vatter, Muetter, Freundt,
Ich nahmb von Euch Valet,
Ich sterbe voller Schmertz
Ihr wüst nicht wie mirs geht.
Ach Romio, mein Schatz
So bist Du nun gestorben,
Du hast durch deinen todt
Mir auch mein todt erworben.
Nimb hin, o Jupiter (stoßt)
Mein Seel von disen Leib,
Damit ich nicht allhier
In stetten Jammer bleib. (stirbt) *)

Am Ende des Stückes, nachdem der Pater, wie in Shakespeares Originale, die ganze Geschichte der Liebenden nochmals erzählt hat, lassen sich noch die folgenden Schlußbetrachtungen vernehmen.

Hertzog. Waß hier der Himmel nimbt,
Das kan er wiedergeben,
Wir müssen sein bedacht
Dort vor das ewig Leben.

*) Sollte Wieland nicht einem ähnlichen Muster bei seiner Uebersetzung von Pyramus und Thisbe im Sommernachtstraum gefolgt sein?

Capolet. O Jammervoller schmertz
Julieta ist gestorben,
O Wunderschöne blum,
Du bist zu früh verdorben.

Pater. Die Jugend ist nicht klug,
Sie liebet vnbedacht,
Die lieb hat sie gahr offt
Zu solchen Fall gebracht.

Capolet. Kunnt Paris nicht mein Kindt
In seinem Leben kriegen,
So soll er nach dem todt
In ihren Grabe liegen.
O werthe Schauerzahl,
Heist diß nicht recht betrüben?
Ein jeder hütte sich
Vor solchen Vnglükhslieben!

Dies ist der Abriß jener frühesten Gestalt, in welcher Shakespeares Meisterwerk die deutsche Bühne betrat*).

*) Nach Gervinus war Barthold Feind (1678—1723) der erste deutsche Schriftsteller, der den „berühmten englischen Tragicus Shakespeare" kennt und lobend erwähnt, diese Bearbeitung ist ein Beweis, daß er auf der deutschen Bühne früher gekannt war, als in der Literatur.

Hans-Wurstiaden*).

In Wien, wo die volksthümliche Posse sich am längsten und selbständigsten behauptet hat, findet man den reichsten Schatz handschriftlicher Zeugnisse vom Leben und Treiben des Hans Wurst; ihnen habe ich die nachfolgenden Mittheilungen entnommen, welche einige neue Züge den bisher bekannten hinzufügen werden.

Zuerst gebe ich hier eine der Stegreifcomödien, wie sie an jedem Theaterabende der Haupt-Action zu folgen pflegten. Es muß erwünscht sein, einen solchen Entwurf einmal vollständig kennen zu lernen.

Die Angabe des Inhaltes der Scenen ist ziemlich genau, sie zeichnet die Entwicklung des Dialoges ausführlicher vor, als dies an andern Orten der Fall ist, dennoch ist auch hieraus zu ersehen, wie viel den Extempo-

*) Anhang zu Seite 343.

ranten noch zu thun übrig blieb und wie freie Bahn ihrer Erfindung gegeben war.

Die Braut von ohngefähr*).

Actores.

Hans Wurst, ein Officier
Dulcinde, seine gewesene Geliebte
Moccolo, ihr Mann
Colombine, ihre Auffwärterin
Zoppolo, ein Diener des Moccolo.

Unter einem Ritornello von Trompeten und Pauken kommt Hans Wurst als Officier und singt seine Aria.

I.

Ihr Feuer-Mörser ins Gewehr!
Ihr Säbel fort, rangirt euch her!
Ihr Pauken auf und tummelt euch!
Trompeter lärmt und haut zugleich!
Bum bum! Tra ra!
Ihr Martis-Söhne kommt herbey
Erhebt ein lautes Feldgeschrey
Und machet den Soldatenstand
Mit Ruhm der ganzen Welt bekannt.

---

*) Sie ist eine der zierlichsten unter den Wiener Manuscripten, gehört aber vielleicht nicht mehr ganz in Stranitzky's Periode. Den Hans Wurst spielte vermuthlich schon der gewandtere und jüngere Prehauser.

Ruft aus:
Bei bum bum bum und tra ra ra
Es lebe Mars! Victoria!

Wer ist so brav als wie ein Held
Wenn ihn boute selle ruft ins Feld?
Er rücket aus, er haut und sticht
Bis daß der Feind den Hals zerbricht
Bum bum! Tra ra!

Und wenngleich Kugel, Spieß und Schwerdt
Ihm selber durch den Brustfleck fährt,
So fraget doch ein Held nichts drum
Und fetzt sich mit dem Tod herum.
Er schreit:
Bei bum bum bum und tra ra ra
Wann er crepirt, Victoria!

Ist dann einmal der Feldzug aus
Und ruffet ihn Rappel nach Haus,
So geht er als ein Cavalier
Mit steiffen Schritten ins Quartier.
Bum bum! Tra ra!

Da lernt man, was die Bauern schiert,
Beim Weib im Haus wird remontirt,
Man ruckt ins Treffen vor das Faß
Und macht mit Wein-beerl-Blut sich naß.
Man singt:
Bei bum bum bum und tra ra ra
Es lebe Mars! Victoria!

Er erzählet hernach, daß er den Feldzug bereits geendigt und bei Anfang des Frühlings in die Winterquartiere gerückt sei, um seiner ehemaligen Liebste, der Zucker-süßen Dulcinde seine Aufwartung zu machen. p. Indessen kommt Colombine, welche, da sie den Hans Wurst erblicket, zu schreyen anfangt und ihn für einen Geist hält, nachdem sie aber durch Hans Wurst von seinem Leben und Gesundheit überzeugt worden und dieser sie um den Wohlstand seiner Geliebten befraget, erzehlet sie mit Betrübniß die Schmerzen, welche seine Entfernung der Dulcinde verursacht und indem sie den Character der Dulcinde annimmt, singt sie die Aria.

II.

Wie grausam schreibt nicht deine Kreide
Fortuna, falsches Trampelthier?
Du führst mein Leben, meine Freude,
Den Hans und auch die Wurst von hier;
O Hans, so muß ich dich verlieren,
Ach Wurst, soll ich dich nicht transchiren?
Ach netzt ihr Thränen Hand und Fuß
Ah! Ah!
Weil ich mein Liebstes meiden muß.

Bringt Ofengabeln, Feuer-Zangen
Und lauter solches Mordgewehr,
Bringt Besenstiel und Hopfenstangen
Zu meiner Selbstermordung her!

Denn soll ich dich, mein Kind, verlassen,
So will ich selbst den Tod umfassen,
So reiß ich mir sogleich vom Fleck
Ah! Ah!
Den Kopf mit sammt den Läusen weg!

Geht hin, ihr schmerzensvolle Winde,
Die ihr von hinten mich entseelt,
Erzählet meinem Engels-Kinde
Wie hefftig mich sein Abschied quält,
Sagt, wie die Trennung mich erschrecket,
Daß sie die Strauchen mir erwecket,
Und daß ich endlich für Verdruß
Ah! Ah!
Am Magenkrampf verzappeln muß.

Hans Wurst wird durch die dabei vergossenen Thränen der Colombine gleichfalls zum weinen bewegt, und da diese ihm die Verzweifflung der Dulcinde weitläuftig erzehlt, glaubet er anfangs, daß sie sich gar aus Desperation umgebracht habe, da er aber das Gegentheil erfahret und höret, daß Dulcinde aus lauter Betrübniß einen andern Mann genommen habe, erzörnet sich Hans Wurst und drohet denselben umzubringen. Colombine sucht ihn zu beruhigen, indem sie ihm in Abwesenheit des Mannes zu einer Unterredung mit ihrer Frau zu verhelfen verspricht, dabei aber sich zu moderiren gerathen. Hans Wurst fahret gleichwohl zu brutalisiren fort, hierüber erfolget das Duett.

III.

Hans Wurst.

Heraus, du blutbegier'ger Degen
Marchire deinem Feind' entgegen!

Colombine.

Ach nicht doch, steckt ein!

Hans Wurst.

Zerknicke, zerstücke, zerflücke!

Hans Wurst.	Colombine.
Zerfetze,	Verbleibet
Zerplatze	Verzeihet
den Hund!	Verweilet.

Colombine.

Ei mein?

Beide.

Zum Plunder, nein nein?

Hans Wurst.

Ihr Stiefel, gebt Feuer!

Colombine.

Piano, zum Geyer?

Hans Wurst.	Colombine.
Greifft an!	Seid still

Man muß behutsam gehn
Wenn man beglückt sein will.

Hans Wurst.

Potz Gift, soll man den Schatz mir mausen
Nein wart', ich will den Dieb verzausen.

Colombine.

Ich bitt, last's sein!

Hans Wurst.

Ertränke, erhenke, versenke!

Hans Wurst.	Colombine.
Zerreißen	Bedenket
Zerbeißen	Erwäget
den Schelm.	Betrachtet.

Colombine.

Ey mein?

Beide.

Zum Plunder, nein, nein!

Hans Wurst.

Ich schmirkle für Hitze.

Colombiue.

Ersparet die Blitze.

Hans Wurst.	Colombine.
Ins Gewehr!	Seid still!

Man muß vernünftig sein,
Wenn man vergnügt sein will *).

Dulcinde will anfangs der Colombine nicht glauben, was diese ihr von der Anwesenheit des Hans Wurst er-

*) Hiernach sind vermuthlich Beide abgegangen und die Scene — bisher wohl Straße oder freie Gegend vorstellend — hat sich in ein Zimmer verwandelt, in welchem Colombine mit Dulcinde erschien.

zehlet, da aber Hans Wurst durch sein Darzukunft solches bekräftiget, empfanget sie ihn voller Freuden und versichert ihn ihrer beständigen Zuneigung, über welche angenehme Versicherung Hans Wurst für lauter Vergnügen ohnmächtig wird und da er sich ein wenig wieder erholet, seine Aria singt.

IV.

Ihr Sterne, es ist aus, hier fällt der ganze Reuter
Mit Stieffel, Schwerdt und Sporn auf einmal in den Quark
Die Liebe schmeißt den Held, gleich einem Bärenhäuter,
Durch einen Lungenhieb vom Rößerl in den Sarg.
Trompeter, blaß Retraite, Camrad, begrab mich doch,
Der arme Hans, die arme Wurst pfeifft auf dem letzten Loch.

Dein Auge speiet mir, du schönes Ungeheuer
Ein ganzes Arsenal von Schmermel ins Gefriß,
Das Herz fliegt in die Luft, und bei so vielem Feuer
Macht mir der Pulverdampf im Hosen einen Riß.
Trompeter blaß Retraite, es ist um mich geschehen,
O armer Hans, o arme Wurst, du mußt zu Grunde gehn.

Beide Weibsbilder bemühen sich ihn wieder zu ermuntern, indessen läßet sich Moccolo an der Thüre hören, die Andern erschröcken und wissen nicht wo sie den Hans Wurst verbergen sollen, weil das Zimmer keinen andern Ausgang hat, endlich hat Colombine einen Einfall, welchen sie der Dulcinde heimlich eröffnet und dem Moccolo

die Thüre aufmachet, da sich mittlerweile die Dulcinde auf einen Sessel setzet und den Hans Wurst hinter sich verbirget, Moccolo kommt sodann heraus und zanket mit Colombine warum sie ihn so lange warten lassen, diese entschuldigt sich aber mit einer Unpäßlichkeit, welche ihre Frau überfallen. Moccolo will sich bei der Dulcinde um ihren Zustand erkundigen, wird aber durch Colombine abgehalten, daß er sich dem Sessel nicht nähern kann und gebeten in sein Zimmer zu gehen und das Arzneyfläschel zu holen, Moccolo will daß Colombine dies verrichten soll. Dulcinde, da sie siehet, daß sie den Alten nicht los werden kann, befiehlt daß Colombine dableiben solle, weil sie schon besser würde, fragt Moccolo, worum er so geschwind wieder nach Haus gekommen, dieser erzählet, daß er ein unvergleichliches Bild angetroffen und weil man ihm solches nicht verkaufen wollen: habe er es zu leihen genommen und wolle es geschwind copiren. Er lässet die Staffelei nebst andern zum mahlen benöthigten Sachen herbeibringen und solches vor den Eingang der Thüre stellen*), der Colombine aber wird das Farbenreiben aufgetragen, welche umb den Alten einzuschläfern, ihm allerhand Caressen machet und auf Befehl der Dulcinde zur Zeitverkürzung eine Arie singet.

---

*) Vermuthlich durch den Diener Zoppolo, welcher sonst unnütz auf der Liste des Personals stände.

V.

Alte Liebe rostet nicht,
Ob das Glücke auch zu Zeiten
Ihren Fortgang unterbricht,
Hat es doch nichts zu bedeuten
Herz und Herz bleibt sich verpflicht',
Alte Liebe rostet nicht.

Aus den Augen aus dem Sinn
Ist ein Sprichwort falscher Herzen,
Treuer Seelen ihr Gewinn
Ist, auch bei der Trennung scherzen,
Denn hier gilt der Unterricht:
Alte Liebe rostet nicht.

Sucht ein alter Knasterbart
Das Vergnügen gleich zu stören,
Muß doch seine dumme Art
Selber nur die Lust vermehren,
Es bleibt doch wahr, was man spricht:
Alte Liebe rostet nicht.

Dazwischen daß dieses geschiehet und der Alte mit malen beschäftiget ist, erweiset Dulcinde dem Hans Wurst allerhand heimliche Caressen, worüber der Colombine das Maul wässerig wird und sie vom Singen aufhört, durch welche Nachlässigkeit es dann geschiehet, daß der Alte den Hans Wurst endlich gewahr wird und solchen,

als einen Verletzer seiner Hausehre ermorden will, Hans Wurst ganz forchtsam bittet um Pardon. Colombine aber schlagt sich ins Mittel, protestirt vor die Unschuld der Dulcinde und sagt daß der Herr Officier nicht wegen der Frau, sondern wegen ihrer hergekommen und ihr Amant sey. Hans Wurst lobet den Einfall der Colombine, weil ihm solcher das Leben erhalten und bekräfftiget das, was Colombine gesagt; der argwöhnische Moccolo aber merket den Betrug und zwinget den Hans Wurst unter Androhung des Todes, daß er sogleich der Colombine im Ernst die eheliche Hand reichen muß; über welchen Zufall und daß Colombine von ohngefähr eine Braut worden, diese ihre Freude, Hans Wurst aber sein Mißvergnügen bezeuget und mit dem Duett die Burlesque endet.

VI.

Colombine.

Wer hätte dies gehofft?
Ich krieg' den Mann zu eigen,
Wie Jener die Ohrfeigen,
Schaut, unverhofft kommt oft!

Da ich den Flederwisch schon wollt' zu Markte tragen
Ertapp' ich bloß zum Spaß die strenge Frau beim Kragen.

a due

In puncto accidit
Quod non in seculo spes nunquam credidit.

Hans Wurst.

Der Teufel hat sein Spiel.
Wann man die Narrenkappen
Zuschneidet andern Lappen,
Kommt man selbst in April.
Wer aufs Rebhäendel zielt, der trifft wohl mittlerweile
Ein Flügel von der Kräh, ein Bügel von der Eule.

a due

In puncto accidlt
Quod non in seculo spes nunquam credidit.

Colombine.

Ihr Jungfern gute Nacht.
Ich kann als Frau nun prangen.

Hans Wurst.

Ich wollt' du wärst gehangen
Eh du auf mich gedacht.

Colombine.

Komm liebster Tausendschatz, du bleibest mein, ich deine.

Hans Wurst.

(Es heißt halt: wie es kommt und nicht so wie ich meine.)

a due

In puncto accidit
Quod non in seculo spes nunquam credidit."

Diesem Scenarium mag sich eine kleine Auswahl aus einer Sammlung von mehr als zweihundert solcher Arien, wie sie dieser Stegreifcomödie eingeschoben sind, anschließen. Die Anstößigkeit ihres Ausdrucks wird nach Allem,

was ich von dem Treiben des Hans Wurst bereits mitgetheilt, nicht befremden. Wer die alten volksthümlichen Possenreißer kennen lernen will, darf die Besudlung nicht scheuen, die von dieser Bekanntschaft unzertrennlich ist.

Hans-Wurst-Arien

aus der Comödie

Die durchleichtige Schäferin.

Sag alte Runkunkel, was fallt dir doch ein
Als sollte mein Herze verliebt in dich sein?
Zwei Augen, als wie ein Stroh-Wäschel so schön,
A tröpfelnde Nasen, Mist-krampene Zähn,
Pfui Deirel, die machen a Grausen bey mir.
Pasquelle, Pasquelle!
Du alte Schabelle!
Geh pack' dich von hier!

A schrumpfete Goschen, a faltert's Gesicht
Seind heuer im Lieben ka Mode mehr nicht.
Gespenster und Wild-Säu' die würden erschreckt,
Wenn man dich bey Nachtzeit im Acker aufsteckt,
Du reimst dich zur Liebe wie Mars und Friedrich*)
Pasquelle, Pasquelle!
Du alte Schabelle!
Du taugst nicht für mich!

---

*) Der Hans Wurst in den englischen Comödien Seite 183 macht schon denselben Witz „Matz Schotte und Herr Merten" zu reimen.

Drum laß mich, du Närrin, im Lieben ungheit,
Denn ich geh bei keinem Tanzbären zur Freyt.
Wenn ich dich von hinten und vornen beschau,
So däucht mich ich seh' den leibhaft'gen Wauwau.
Ich will nicht, ich mag nicht, es graust mich vor dir,
Pasquelle, Pasquelle!
Du alte Schabelle!
Geh pack' dich von hier!

Aus der Comödie

Der in ein Ey versetzte Hans Wurst.

Auwedl! wie wird mir so talket ums Hirn,
Du machst mi ganz dämisch, du herzige Dirn.
I waß nit, es ist mir nit wohl und nit weh,
Es kützelt und beißt mi, als wär' i voll Flöh',
Es jucket, es krappelt,
Es zucket, es zappelt,
Bald oben, bald unten, bald dorten, bald da;
i. a.

Du bist ja so bunket, so grußlet und braun,
I möcht' mer die Augen im Kopfe zerschaun,
Das Gfrieserl, das Wamperl, das Pratzerl, der Schopf
Verkehrt mir die Därmer, verdreht mir den Kopf.
Es summet, es sauset,
Es brummet, es brauset
Bald oben, bald unten, bald dorten, bald da;
i. a.

Ach thu mer den G'fallen, wann i di schön bitt',
Bleib bei mir und nimm mi, versag mirs da nit,
Du glaubst nit mei Schatzerl, wie narrisch das Blut
Aus Liebe im Ranzerl ramatten mir thut.
Es schnurret, es rasselt,
Es purret, es prasselt
Bald oben, bald unten, bald dorten, bald da:
i. a.

Aus der Comödie
Endymion.

Potz Gift! es macht der Zorn
Am ganzen Leib mich schwitzen,
Ich stink' von hint' und vorn
Nach Donnern und nach Blitzen,
Es fangt der Grimm in mir
Wie Feuer an zu glosen,
Die Gluth bricht aus den Hosen
Zu meinem eignen Graus mit Knall und Schall herfür.

Wart schmirklender Scapin
Ich werde dich cristiren
Und dir mit Terpentin
Den breiten Hintern schmieren.
Du wackelnd dickes Aaß
Ich werde dich curanzen,
Ich drück' dich wie ein' Wanzen,
Und stech' dir gar ein Loch in dein vier-Eimerfaß.

Sollst du, Nußbeißer, mich
Um meinen Schatz bemausen?
Wart Pluntzen, ich will dich
Dafür mit Kolben lausen.
Ich schmeiß dich braun und blau
Du razza maledetta
Ja wenn ich's G'wehr da hätte,
So spießt' ich dich sogar wie eine wilde Sau.

Aus der Tragi-Comödia

Der Erzzaubrer Joannes de Luna.

Lirum larum Löffelstiel!
Hexen kann ich, was ich will.
Daß ein alt's Weib Runzeln kriegt,
Daß der Mann die Frau betriegt,
Daß a steinern-Brucken-Dirn'
Trotz der Fräule will parir'n,
Hex i nach der Modi g'schwind,
Schnipp und Schnapp, als wie der Wind,
Wer's nit sieht, ist blind.

Krimpes krampes Flederwisch!
Mäus und Ratten auf den Tisch
Flöh' und Wanzen in das Bett
Hex ich, als ob's g'schneyet hätt!
Zieh ich mir die Hosen aus,
Fahrt a Donnerwetter raus.
Ka Mensch sieht es mir nit an
Was mei Schnipperl, schnapperl kann,
Ih bin halt a Mann!

Aus der Comödie

Hans Wurst, der unvorsichtige Schwätzer.

Nun so gieb halt her, mei Schatzerl,
Dein Speckfastes, mollet's Pratzerl,
Schau, ich schmeiß' mein Pratzerl drein,
Daß ich dein dafür will sein.
Aber Lamperl
Fopp mi nit,
Sonst mei Wamperl
Schau auf di,
Denn wann du mi thät'st betriegen
Würd'st du a paar Waatschen kriegen,
Daß dir's Batz gleich schlechterding
Ausser ging!

Schau, wie herzig ist's, mei Mauserl,
Du mei Weiberl suchst mer Lauserl,
Ich dein Mannerl fang' dir Flöh,
Mutterl ist das nit ne ne.
Aber Trutscherl
Mi allein!
Aber Wutscherl
Sonsten Kein'm!
Dann sollt' ich an Andern schmecken
Mensch, wie wollt' ich dich zudecken!
Ich trät' dich auf einen Streich
Todtenbleich.

Aus der Comödie

Der weibliche Jäger.

Duett.

Colombine.

Dunkle Zweige, grüne Schatten,
Kommet meinem Schmerz zu statten,
Bringt zum süßen Zeitvertreib —

Hans Wurst
(versteckt, als Echo.)

Mir ein Weib!

Colombine.

Schaffet anmuthsvolle Wälder
Mir in eure kühle Felder
Jenes was ich gerne hätt' —

Hans Wurst.

In das Bett!

Colombine.

Macht daß sich mein Leid verliert!

Hans Wurst.

Und der Deixel gar crepirt.

Colombine.

Soll, ihr muntern Nachtigallen,
Euer Singen mir gefallen?
Ach so singet, daß die Lieb —

Hans Wurst.

Ist ein Dieb.

Colombine.

Geht, ihr stillen Westenwinde,
Hin zu meinem Engelskinde,
Sagt, daß ich vor lauter Pein —

Hans Wurst.

Bin ein Schwein.

Colombine.

Geht, erzählt daß Amor ist —

Hans Wurst.

Jener Wolf, der mich auffrißt.

Colombine.

Frohes Echo, komm und sage,
Wann ich deinen Mund befrage,
Ob mir meine Lust ist nah?

Hans Wurst.

Schatzerl ja.

Colombine.

Glücke sprich: soll es geschehen,
Daß ich mich vergnügt kann sehen?
Wann stillt sich mein Liebes=Durst?

Hans Wurst.

Beim Hans Wurst.

Colombine.

Wird mein Liebster mir vertraut?

Haus Wurst
(hervorspringend)

Schatzerl ja, mit Haar und Haut!

Die unverschämten Unanständigkeiten dieser Arien bezeichnen aber bei Weitem nicht die Grenze dessen, was der Hans Wurst sich erlauben durfte. Beim Durchlesen der aufgeschriebenen Scenen traut man seinen Augen kaum. Welch eine Fluth von Gemeinplätzen und schaalen Plattheiten! und als deren einzige Würze etwa die Anmerkung „hier hat Hans Wurst allerhand Lazzi mit Priegeln“, oder eine Masse der schamlosesten Schmutzereien.

Man kann einwenden: die bessern Witze seien extemporirt worden, gut! dann darf man sich aber auch überzeugt halten, daß wir die ärgsten Unflätherreien eben so wenig aufgeschrieben finden.

Ich wage es nicht hier Scenen mitzutheilen, die noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts auf dem Wiener Theater gespielt worden sind; die man anziehend genug gefunden hat sie aufzuschreiben, damit sich ihr Ausdruck, bei den Wiederholungen, ja nicht verwische, die also selbst von Damen, und auch von Damen der höheren Stände — die sich nicht selten bei dem Hans Wurst delectirten — angehört und angesehen worden sind.*) Man muß diesen Zustand der Sitten und des Geschmackes fest im Auge behalten, um die nächstfolgende Entwicklungsperiode verstehen zu können.

---

*) Was Prutz in seinen Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters S. 216 und 17 aus Schlagers Skizzen mittheilt, giebt eine ohngefähre Vorstellung davon.

Jesuitenspiele.*)

Die beste Auskunft über die großen Festspiele der Jesuiten, über die Buntheit ihrer Composition, den Reichthum ihrer Ausstattung, die Geschicklichkeit und Complication ihrer Scenerie ertheilen die Programme, welche gedruckt ausgegeben wurden, um die Aufmerksamsamkeit und Spannung dafür zu erregen. Die Wiener Bibliothek bewahrt deren eine Menge, möge eines für viele sprechen.

Im Jahre 1743 wurde vor dem Kaiserlichen Hofe „da Maria Theresia und Franz I. den Siegespreis in dem Kaiserlich Academischen Collegio der Gesellschaft Jesu ausgetheilt, folgende Action solemniter exhibirt.“

Constantinus

Durch Kraft des Kreuzes Besieger

Maxentii.

Den Anfang machte ein musikalisches Vorspiel.

---

*) Anhang zu Seite 371.

Die Bühne stellt einen Felsen im Meere vor, an welchen Andromeda gefesselt ist. Meerungeheuer aller Art erscheinen, ein Wallfisch unter ihnen, in den Wolken sieht man „den Hoffaal des Jupiter und derer übrigen Götter." Perseus kommt, erlegt die Meerungeheuer, befreit Andromeda, übergiebt aber seinem Freunde Phineus ihre Beschirmung, während er auf weitere Abentheuer zieht.

Dieses Vorspiel, so wie die folgenden Zwischenspiele waren Nachahmungen derer, welche in den Mysterien vorkamen. Dort sollte durch Darstellung einzelner Momente aus dem alten Testamente, mitten im Verlaufe der Passionsgeschichte, die Uebereinstimmung der Vorgänge des alten und neuen Bundes dargelegt werden, die Jesuiten griffen noch weiter und wollten im heidnischen Mythus eine Analogie mit der christlichen Geschichte nachweisen. So parallelisirt hier die modificirte Fabel von der Andromeda und von Perseus endlichem Siege durch das Gorgonenhaupt, den Sieg des Constantin durch das Kreuz.

Wie Perseus also im Vorspiele zuerst Andromeda gewann, so sieht man in der ersten Abtheilung des Spieles Constantin zur Herrschaft gelangen. Lagerscenen, Heereszüge, Schlachtgetümmel belebt die Bühne.

Im ersten musikalischen Zwischenspiele stellt die Bühne eine dicke Waldung vor „welche sich verliert in eine tiefe Wildniß, so dem Auge durch das kahle Gebirg und abstürzendes Gewässer ein angenehmes Schrecken einjaget."

Hier köpft Perseus die Gorgo und wird von der versteinernden Kraft des Hauptes unterrichtet, er nimmt es mit sich.

Dagegen zeigt die zweite Abtheilung, wie Constantin gegen Maxentius zieht und auf sein Gebet das Kreuz am Himmel erscheint, Engelschaaren ihn unterrichten, daß er unter diesem Zeichen siegen werde, worauf er es vor seinen Schaaren hertragen läßt.

Im zweiten musikalischen Zwischenspiele kommen nun die Meisterstücke der Scenerie und des Maschinenwesens zum Vorschein. Der treulose Phineus will Andromeda rauben, die sich vor ihm auf den Felsen im Meer geflüchtet hat. Er baut aus den Gebeinen der von Perseus erlegten Meerwunder und mit Hülfe einiger Fahrzeuge eine Schiffbrücke. Indem er sie aber mit seinen Gefährten betritt, erscheint Perseus auf dem Flügelpferde. „Phineus stürzt sich ins Meer, seine Gesellen werden bei Erblickung des Medusenhauptes zu harten Felse und geben mit ihren Rücken den Weg ab, auf welchen Perseus seine erlöste Braut in den Port zurückführt. Das Meer wird in die Lustgärten Adonis verkehrt mit Springbrunnen, Bildsäulen, Blumen-Bethern und Krottenwerk.“

Die dritte Abtheilung der Haupthandlung giebt diesem Zwischenspiele an theatralischem Aufwande wenig nach. Die große Schlacht zwischen Constantinus und Maxentius wird geschlagen. Man kämpft um die Tiber-

brücke und wie im Zwischenspiele vor dem Medusenhaupte, so erliegt hier Alles vor dem Kreuze. Die Feinde werden in die Tiber getrieben, der Siegeszug geht über die Bühne. „Der Rath von Rom bekehrt sich, da er das Kreuz erblickt, fällt vor denen christlichen Feldzeichen nieder und betet den förchterlichen Nahmen Christi an."

Es folgt nun auch ein musikalisches Nachspiel, in welchem „das Ehrengebäude der Minerva (bedeutet das acad. Collegium) sich in einen Tempel der Oesterreichischen Gottesfurcht, der Medusen-Schild in das auf den dreispitzigen hungarischen Bergen erhobene Kreuz verwandelt."

In einem älteren Stücke muß die Fabel von der Andromeda die Analogie zur Geschichte der Opferung des Isaac hergeben, und dieser einfache patriarchalische Stoff hat eine wunderliche Doppelintrigue — vielleicht eine kindische Nachahmung spanischer Comödien — zur überflüssigen Würze erhalten. Das Programm dieses Stückes klärt uns außerdem über die sprachlichen Fähigkeiten der frommen Väter, welche dem Gymnasium vorstanden, in überraschender Weise auf. Die Anschlagzettel der elendesten Wandertruppen dieser Zeit geben kein so klägliches Deutsch zum Besten. Schon Nicolai hat in seiner Reisebeschreibung Anfang und Ende dieses Programms mitgetheilt, hier ist es vollständig.

Abrahami

Gegen Gott

Und

Isaaci

Gegen seinen Vatter Gehorsamb.

Auf öffentlicher Schaubühne vorgestellet von einer Hoch=Adelichen, Wohlgebohrenen, Wohl=Edlen, Edlen, Ehr= und Sinnreichen Jugend der Andert und Ersten Schull im Gymnasio der Gesellschaft Jesu, den 22 Tag des Brachmonats im Jahre 1725.

Inhalt.

Abrahamus, nachdem er in Palaestinam abgereiset, wird von Gott ermahnet, seinen Sohn Isaacum auf den Berg der Erscheinung dem Himmel aufzuopfern. Welcher den göttlichen Befelch nachkommend, Isaacum (so ihme selbsten den Scheiter=Hauffen zugetragen und selben bestiege) schon würklich Enthaubten wolte, aber er ist von einem Engel mit wehrendem Streichführen innengehalten worden. Genes. c. 22.

Vorspill.

Die Meer=Nymphen bestallen wegen Cassioppis Hochmuth Andromedam dero Tochter einen Wallfisch vorzuwerffen und reichen solche Mercurio dar, an eine Felse anzubinden.

Erste Vorstellung.

Abrahamus vergleichet sich wegen einem Brunnen mit

zweien Fürsten Abimeleche und Phicole, von welchen ihme auch Palaestinam zu Bewohnen gestattet wird.

Anderte Vorstellung.

Abrahamus höret eine ihme vermahnende Stimme, seinen Sohn Isaacum Gott aufzuopfern, welcher auch ohne Verzug darein willigt.

Dritte Vorstellung.

Meidis ein Hirt, so den dem Abrahamo gegebenen Befelch hörete, erzehlet alles was darbey vorgegangen der Sarae, welche darauf häftig entrüstet, alles mit Klage-wörtern anfüllet.

Vierte Vorstellung.

Abrahamus nach von Sara erhaltener Ursach sothaner Traurigkeit bestrafet solche, und darbey ermahnet dem Willen Gottes nichts in Weg zu legen.

Fünfte Vorstellung.

Isaacus sambt Artanno, einem Hirten, lobet Palaestinae Wayde und Bersabees Auen, stimmet zugleich in Ankunft Meidis ein Hirten-Gesang an, wessen letzterer Gesang einen traurigen Ausgang bedeuten sollte.

Sechste Vorstellung.

Sara aus Größe der Schmertzen vergessend voriger Ermahnung beginnt mit Isaaci Kleidern Artannum anzuthun, der Hoffnung, daß sie solches durch List, wie er ihr versprochen, vollziehen könne.

Untterspill.

Mercurius bindet Andromedam an eine Felse an, welcher der Wallfisch mit aufgesperrtem Rachen nachtrachtet.

Siebente Vorstellung.

Abrahamus, auf daß er die betrübte Saram in etwas tröste, befilcht Isaacum mit Artanno die Kleider zu wechseln und giebt vor: als solle Artannus, nicht aber Isaacus aufgeopfert werden.

Achte Vorstellung.

Meidis kommt denen von Abrahamo zurückkehrenden Isaaco und Artanno entgegen, vollziehet Sarae listigen Befelch ohne sonder Mühe und Widerstand, indeme sie glaubten, als wäre er vom Vatter gesendet.

Neunte Vorstellung.

Der schon allbereith reisefertige Abrahamus tröstet die weinende Saram und giebt vor, es müßte, gemäß neu ergangen Befelchs, ein Hirt anstat Isaaci aufgeopfert werden. Gehet mit Isaaco und Artanno dem Berg zu.

Zehnte Vorstellung.

Sara nach erhörten neuen Befelch will fast verzweifeln, in Meynung als wollte Gott ihr listige Anschläg also belohnet haben, wenn nemlich anstatt des vermeinten Hirten, der wahre Isaacus, so mit Hirten-Kleidern angethan, getödtet werden sollte.

Elfte Vorstellung.

Abrahamus sammt Isaaco, der da alles zur Schlachtbank gehöriges mit sich getragen, besteigen den Berg, Isaacus den Scheiterhaufen, allwo da Abrahamus den Streich führet, fallet ihme ein Engel ins Schwerdt und haltet solches auf.

Zwölfte Vorstellung.

Abrahamus führet Isaacum in eigenen Kleidern zurück, und lobet sambt der Sara, seiner Gemalin, Gott und den ihnen wiederumb geschenkten Sohn.

Nachspill.

Perseus führet die allbereith von ihme entbundene, und dem Wallfisch entrissene Andromedam als seine Braut fort.

Alles zur größeren Ehre Gottes.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Ende des ersten Bandes.

Berichtigungen.

Seite	13,	Zeile	13	von	oben,	statt:	Engel lies: Engeln.
,,	78,	,,	10	,,	oben,	,,	kirchlicher lies: geistlicher.
,,	97,	,,	1	,,	unten,	,,	jeder lies: Jeder.
,,	114,	,,	3	,,	oben,	,,	Auszüge lies: Ausgänge.
,,	115,	,,	6	,,	unten,	,,	Emporbühne lies: eine Emporbühne.
,,	190,	,,	9	,,	unten,	,,	von Lustspielen lies: in Lustspielen.
,,	195,	,,	11	,,	oben,	,,	geschehen lies: geschahen.
,,	198,	,,	6	,,	unten,	,,	tritt lies: trat.
,,	220,	,,	9	,,	unten,	,,	machen lies: machten.
,,	233,	,,	4	,,	oben,	,,	Grofflingers lies: Grefflingers.
,,	,,	,,	2	,,	unten,	,,	Braffand lies Breffand.
,,	245,	,,	6	,,	unten,	,,	führt lies: führte.
,,	255,	,,	1	,,	oben,	,,	reilich lies: freilich.
,,	262,	,,	7	,,	unten,	,,	wenige lies: weniger.
,,	328,	,,	9	,,	oben,	,,	Scheirfax lies: Schnirfax.
,,	347,	,,	9	,,	oben,	,,	erinnte lies: erinnerte.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Devrient, Eduard,

Dramatische und dramaturgische Schriften

Bd.: 5

Leipzig 1848

P.o.germ. 273 g-5
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10107250-6